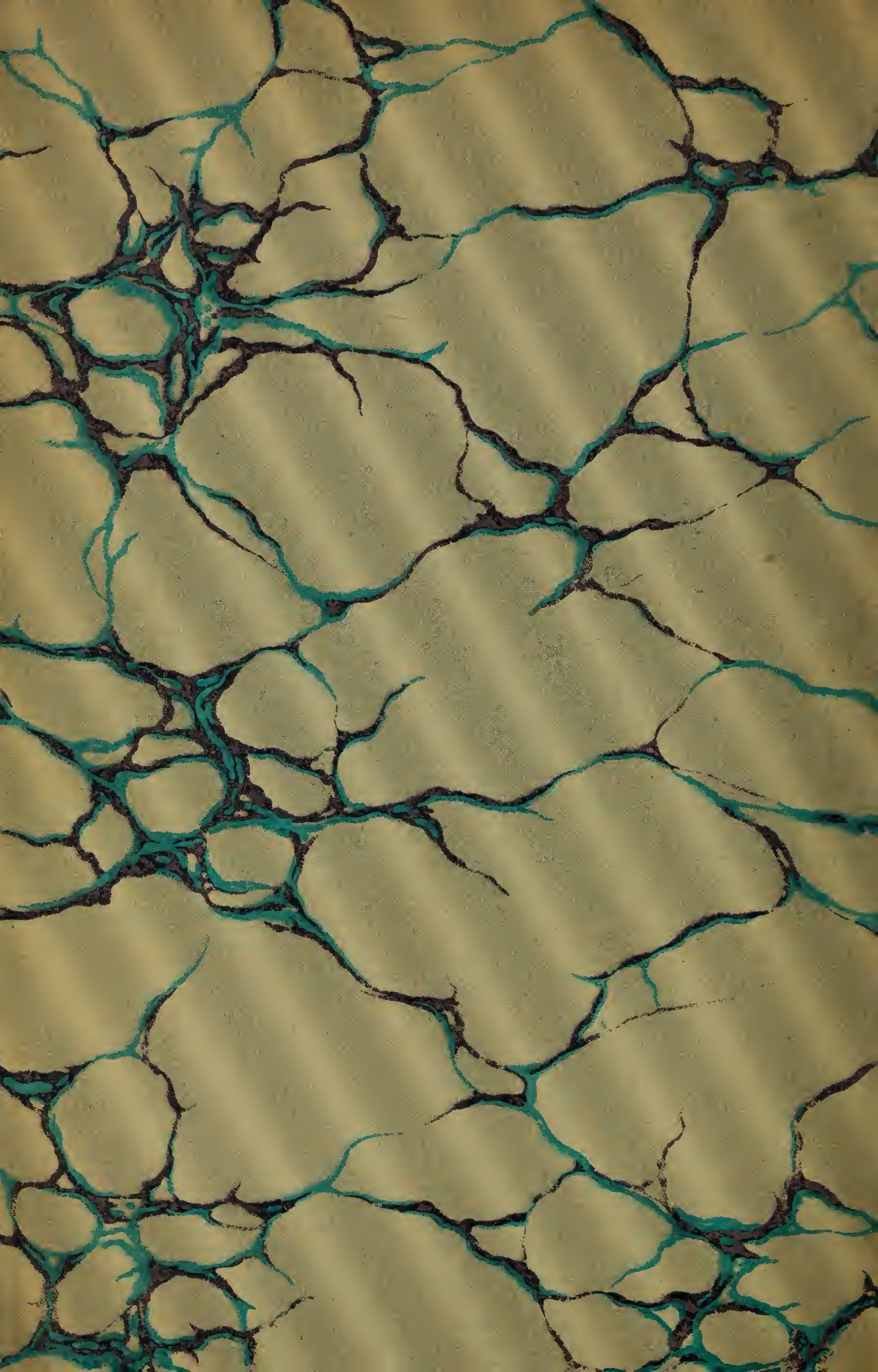
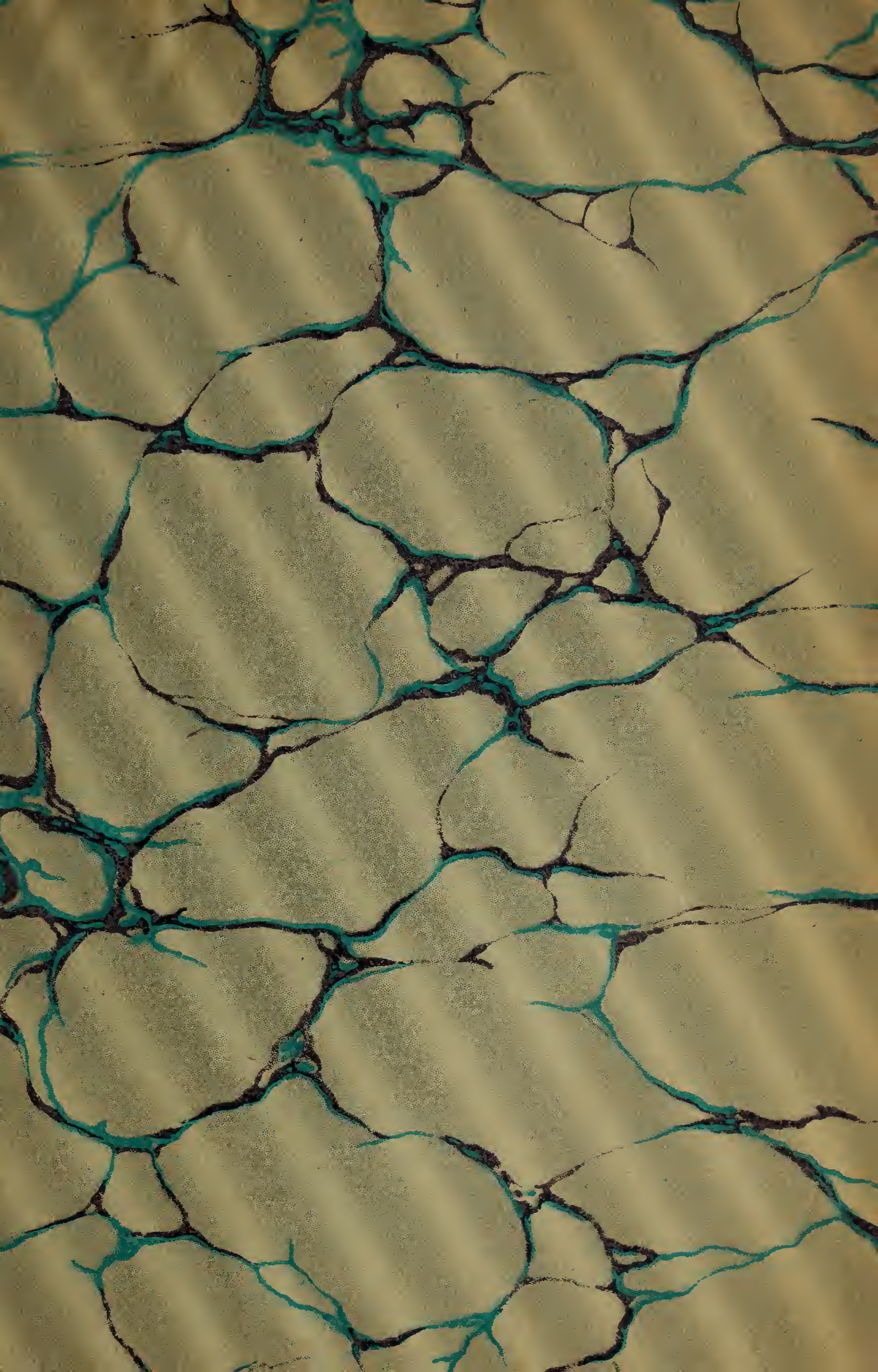




HENRY PRUNIÈRES

Docteur ès lettres

L'OPÉRA ITALIEN

EN FRANCE

AVANT LULLI



PARIS

LIBRAIRIE ANCIENNE HONORÉ CHAMPION

ÉDOUARD CHAMPION

5, QUAI MALAQUAIS, 5

1913

BIBLIOTHÈQUE

DE

L'INSTITUT FRANÇAIS DE FLORENCE

(UNIVERSITÉ DE GRENOBLE)

Ire SÉRIE. COLLECTION D'HISTOIRE ET DE LINGUISTIQUE FRANÇAISE ET ITALIENNE COMPARÉES

(Tome III)

L'OPÉRA ITALIEN EN FRANCE AVANT LULLI

Par Henry PRUNIÈRES

PUBLICATIONS

DE

L'INSTITUT FRANÇAIS DE FLORENCE

Série I. — COLLECTION D'ETUDES D'HISTOIRE ET DE PHILOLOGIE FRANÇAISES ET ITALIENNES COMPARÉES (Editeur : Champion, Paris).

Ouvrages déjà parus :

1. G. MAUGAIN. *Documenti bibliografici e critici per la storia della fortuna del Fénelon in Italia.*
2. E. LEVI-MALVANO. *Montesquieu e Machiavelli.*
3. H. PRUNIÈRES. *L'Opéra italien en France avant Lulli.*

Série II. — OPUSCULES DE CRITIQUE ET D'HISTOIRE (Editeur : Champion, Paris).

Déjà parus :

1. G. MAUGAIN. *L'Italie dans quelques publications de Jésuites français.*
2. G. PITOLLET. *De quelques manuscrits anciens de la Bibliothèque Fabri de Peiresc.*
3. P. RONZY. *Escholiers gentilhommes et pédants français* d'après le *Francions* de Ch. SOREL.
4. G. MAUGAIN. *Boileau et l'Italie.*

Série III. — COLLECTION DE TEXTES MUSICAUX INÉDITS (Maurice Sénart, éditeur).

1. *Chants du Carnaval florentin*, fascicule I, par Paul Marie MASSON.
2. *Pergolèse, Livia e Tracollo*, par RADICIOTTI *(sous presse)*.
3. *Luigi Rossi, Orfeo*, par H. PRUNIÈRES (*pour paraître en 1914*).
4. *Chants du Carnaval florentin,* fascicule II (*id.*).

Série IV. — COLLEZIONE DEI MIGLIORI STORICI, CRITICI MORALISTI FRANCESI CONTEMPORANEI, TRADOTTI IN ITALIANO (Ed. R. Carabba, Lanciano).

Les premiers volumes paraîtront en 1913.

Série V. — COLLEZIONE DI CLASSICI FRANCESI COMMENTATI AD USO DEL PUBBLICO E DELLE SCUOLA D'ITALIA (Ed. R. Carabba, Lanciano).

Série VI. — OPUSCULES : QUESTIONS FRANCO-ITALIENNES.

Déjà parus :

1. J. LUCHAIRE. *Sur l'organisation des relations des Universités françaises avec l'étranger.*
2. J. LUCHAIRE. *Le fonctionnement et les travaux de l'Institut français de Florence en 1910-1911.*
3. J. LUCHAIRE. *Le Congrès des Etudes italiennes à Grenoble* (Juillet 1912).

PUBLICATIONS HORS SÉRIE :

1. *La grande inondation de l'Arno en MCCCXXXIII,* anciens poèmes populaires italiens édités et traduits en français par les soins de MM. S. MORPURGO, directeur de la Bibliothèque Nationale de Florence, et J. LUCHAIRE, directeur de l'Institut Français de Florence (Paris, Champion ; Florence, Bemporad).

HENRY PRUNIÈRES

Docteur ès lettres

L'OPÉRA ITALIEN

EN FRANCE

AVANT LULLI



PARIS

LIBRAIRIE ANCIENNE HONORÉ CHAMPION

ÉDOUARD CHAMPION

5, QUAI MALAQUAIS, 5

1913

DU MÊME AUTEUR :

Lully. Paris, 1910. — 1 vol. petit in-8° de 128 pages, avec 12 planches hors texte. — H. Laurens, éditeur (Collection : *Les Musiciens célèbres*).

Le Ballet de Cour en France avant Lully. Paris, 1913, H. Laurens, éditeur. Un fort volume, grand in-8° raisin, avec 16 planches hors texte.

EN PRÉPARATION :

Luigi Rossi. — *Orfeo*. Edition critique et intégrale de la partition. Maurice Sénart et Cie, éditeurs. *Collection de textes musicaux de l'Institut Français de Florence.*

A MONSIEUR

ROMAIN ROLLAND

en témoignage d'admiration,
de gratitude et de respectueuse
affection.

AVANT-PROPOS

Je consacre ce travail à l'histoire des représentations d'opéras en France avant la fondation de l'Académie royale de Musique. Il est singulier qu'un chapitre si important de l'histoire de notre théâtre lyrique n'ait pas été écrit plus tôt. En fait, il n'existe jusqu'à ce jour sur la question, que des études fragmentaires : quelques pages de l'introduction du livre de Nuitter et Thoinan : les Origines de l'Opéra français, *une plaquette d'Ademollo :* Primi fasti della Musica italiana a Parigi, *un article de M. Romain Rolland :* le premier opéra représenté à Paris, l'Orfeo de Luigi Rossi. *Quant aux ouvrages de Castil Blaze, de Chouquet, de Clément, mieux vaut n'en point parler. Quelques citations, toujours les mêmes, des Mémoires de Madame de Motteville, de Saint-Evremond, de Menestrier et de Pierre Perrin en forment toute la documentation et les hypothèses, ou même les affirmations les plus saugrenues, s'y donnent libre cours : l'auteur de l'*Orfeo *de 1647 est-il Monteverde ou Zarlino? Pierre Perrin est-il le librettiste de cet opéra italien ? On ne finirait pas si l'on voulait réfuter toutes les erreurs que contiennent ces ouvrages ; mieux vaut les considérer comme inexistants.*

*Nuitter et Thoinan furent les premiers, en 1886, à donner en quelques pages un clair résumé de l'état de la question. A leur connaissance, quatre opéras avaient été chantés en France de 1647 à 1662 : l'*Orfeo *de Luigi Rossi, les* Nozze di Peleo e di Teti *de Carlo Caproli, le* Xerse *et l'*Ercole Amante *de Cavalli. En 1645 on avait aussi donné une pièce à grand spectacle entremêlée de*

A*

musique : la Finta Pazza. *Sur ces diverses représentations on était fort mal renseigné. Nuitter et Thoinan citent presque exclusivement la sèche* Gazette *de Renaudot, la* Muze historique *de Loret, les livrets des diverses pièces et quelques passages de Mémoires contemporains. En 1895, M. Romain Rolland, abordant le sujet au point de vue esthétique, consacra quelques pages de sa thèse :* l'Opéra en Europe avant Lulli et Scarlatti, *à l'étude du* Xerse *et de* l'Ercole *de Cavalli. Il signalait aussi la présence à Rome de la partition de* l'Orfeo *de Luigi Rossi qu'on croyait perdue.*

Cependant l'histoire proprement dite de l'opéra italien en France ne s'enrichissait d'aucun document nouveau, quand parut une plaquette de M. Ademollo qui contenait une dizaine de lettres du chanteur Atto Melani. Un ami de M. Ademollo les avait rencontrées dans les archives de Florence au cours d'un dépouillement méthodique et les lui avait communiquées. Ces lettres, datées de Paris, révélaient des faits importants : Un opéra avait été chanté au Carnaval de 1645. L'Orfeo *de Luigi Rossi, en 1647, avait été interprété par des chanteurs florentins auxquels s'était joint le fameux castrat Marc' Antonio Pasqualini. M. Ademollo ne sut pas tirer parti de cette trouvaille, il voulut faire concorder les faits racontés par Atto Melani avec ceux que narraient Castil Blaze et Chouquet en leurs livres. Il en résulta de grosses erreurs.*

M. Romain Rolland comprit l'intérêt des lettres d'Atto Melani et s'en servit pour écrire un magnifique article sur l'Orfeo *de Luigi Rossi qui parut en 1901 dans* la Revue d'histoire et de critique musicales. *Cette étude était enrichie de nombreuses citations de mémoires contemporains et d'une pénétrante analyse de la partition dont M. Goldschmidt publiait, quelques mois plus tard, de superbes fragments avec un commentaire enthousiaste dans ses* Studien zur Geschichte der Italienischen Oper.

C'est par l'étude de la tragédie lyrique de Lulli que je fus amené à m'occuper de l'influence qu'avaient pu exercer sur le Florentin les opéras représentés en France sous le ministère de Mazarin ; mais avant d'étudier les œuvres elles-mêmes, il me parut nécessaire de faire la

lumière sur les conditions matérielles et sociales dans lesquelles l'opéra avait été révélé aux Français.

Dès le début de mes travaux, vers 1907, une lecture attentive des mémoires et des gazettes ne tarda pas à me convaincre de l'impossibilité d'écrire une histoire de l'opéra italien en France avant Lulli sans recourir aux documents d'archives ; j'entrepris alors une série de recherches en Italie avec l'espoir de trouver dans les relations des diplomates, accrédités auprès de la Cour de France, des détails sur les opéras qu'on jouait alors à Paris. A Modène, à Venise, à Parme, le résultat de mes investigations fut médiocre, mais à Turin, à Rome et surtout à Florence, la correspondance des résidents avec leurs gouvernements me révéla quantité de faits encore inconnus. En dépouillant dans ces diverses villes les lettres écrites de France à l'époque qui m'intéressait, je découvris un grand nombre de missives émanant de chanteurs, de compositeurs et de machinistes qui rendaient compte des préparatifs des opéras et donnaient de nombreux renseignements sur les détails de l'exécution ; mais c'est à Paris, au Ministère des Affaires Etrangères, que j'ai recueilli les éléments les plus précieux de ma documentation. La correspondance diplomatique des fonds Rome, Venise, Toscane, France, *m'a fourni une foule de lettres relatives à l'engagement de musiciens ou de chanteurs pour les opéras montés par Mazarin. J'ai rencontré aussi, aux Manuscrits de la Bibliothèque Nationale et aux Archives Nationales, quelques pièces fort importantes. Quant aux compositeurs dont il est parlé dans cet ouvrage, j'ai étudié leurs œuvres partout où cela m'a été possible : à Paris, à Naples, à Rome, à Venise, à Bologne, à Bruxelles. Toutefois l'abondance des documents biographiques et anecdotiques m'a obligé à rejeter au second plan le point de vue musical. J'ai voulu avant tout écrire un chapitre d'histoire théâtrale et n'ai parlé des œuvres que pour en indiquer à grands traits les tendances générales et les caractères distinctifs. Je me suis interdit les détails techniques, me réservant de montrer un jour, dans un livre consacré à l'esthétique de Lulli, tout ce que l'opéra français doit à l'Italie. Si j'ai donné quelques indications sur la musique et les livrets des pièces*

rencontrées en chemin, c'est seulement pour mieux faire sentir au lecteur l'importance des œuvres dont je racontais la genèse et l'histoire. C'est dans le même esprit que j'ai voulu évoquer à la fin de mon ouvrage le grand mouvement d'idées que déterminèrent les représentations d'opéras italiens et les diverses tentatives mélodramatiques qui en résultèrent : tragédies de machines, pastorales en musique, comédies-ballets.

En exposant le résultat de mes recherches, je n'ai pas cru devoir me préoccuper outre mesure du reproche qui me serait adressé d'avoir trop sacrifié aux petits détails. J'ai pensé que les renseignements anecdotiques sur la société musicale du XVIIe *siècle étaient trop précieux pour pouvoir être négligés : je me suis donc parfois livré à des digressions que le lecteur excusera, je l'espère, en faveur de la nouveauté des faits.*

Malgré son étendue, cet ouvrage est loin d'être aussi complet que je l'eusse souhaité. Bien des points restent obscurs : le hasard des fouilles d'archives met en pleine lumière des faits d'importance secondaire et laisse dans l'ombre des questions fort graves. Je n'ai pas cru cependant devoir poursuivre davantage mes recherches : il me suffit d'avoir pu reconstituer, dans ses grandes lignes, d'après des documents authentiques, l'histoire des représentations d'opéras à Paris avant la fondation de l'Académie de Musique. Je laisse à d'autres, plus patients ou plus heureux que moi, le soin d'en combler les lacunes. Je n'ai pas la prétention d'offrir au public un ouvrage définitif, et me contente de répéter après Beauchamp : « Quelqu'un plus habile fera mieux dans la suite, je lui sacrifie de bon cœur mes faibles découvertes. »

*
* *

Il me reste à remercier tous ceux qui m'ont aidé de leurs conseils, de leur autorité ou de leurs services au cours de mes travaux. Je tiens à adresser d'abord l'expression de ma profonde gratitude à MM. les Directeurs d'archives et de bibliothèques d'Italie, auprès desquels j'ai toujours trouvé le meilleur accueil. A Rome, le R. P. Ehrle, l'émi-

nent préfet de la Bibliothèque du Vatican, a tout mis en œuvre pour faciliter ma tâche et m'a autorisé, avec l'assentiment de S. A. le prince Barberini, à consulter divers dossiers qui ne sont pas encore à la disposition du public. A Mantoue, le chevalier Alessandro Luzio m'a fait lui-même, avec une extrême courtoisie, les honneurs de l'Archivio Gonzaga. *Tous les archivistes avec lesquels je me suis trouvé en rapport se sont mis à ma disposition avec une inlassable complaisance ; je citerai notamment M. Gian Carlo Buraggi à Turin, M. l'abbé Giovanni Drei à Parme, M. Franchini à Modène, M. le Comte Riccardo Filangieri à Naples ; M. Checchini à Florence.*

Les bibliothèques nationales et municipales ne m'ont pas été, en Italie, moins hospitalières que les archives. A Bologne, M. Vatielli m'a reçu avec un empressement dont je ne saurais perdre le souvenir ; à Rome, M. Francesco Mantica, sous-bibliothécaire au Conservatoire Santa Cecilia ; à Turin, M. le docteur Gino Levi, sous-bibliothécaire de la Biblioteca Nazionale ; à Parme, M. le professeur Gasperini conservateur du Liceo Musicale ; à Florence, M. le chevalier Riccardo Gandolfi, bibliothécaire de l'Instituto Musicale, m'ont réservé l'accueil le plus affable.

*Enfin, durant mes voyages en Italie, diverses personnes m'ont rendu les plus grands services, je nommerai entre tous MM. Levi Malvano, secrétaire général, et Crémieux, Directeur du service des renseignements, de l'*Institut français de Florence, *qui, à diverses reprises, ont effectué pour moi des recherches d'archives ; M. l'abbé Simonatti, de Pistoia, par l'entremise duquel j'ai pu avoir connaissance des actes baptistaires des Melani ; M. Gennaro de Leva qui m'a procuré copie à Naples des lettres de Torelli ; enfin M. Taddeo Wiel qui a bien voulu me communiquer le texte d'une lettre de Cavalli, découverte par lui à Venise.*

Hors d'Italie, les concours ne m'ont pas non plus manqué. M. Wotquenne, le très distingué secrétaire du Conservatoire de Bruxelles, m'a ouvert toutes grandes les portes de sa riche bibliothèque et m'a assisté de ses conseils dans mes travaux sur l'école de la cantate romano-napolitaine. M. Dent, professeur à l'Université de

Cambridge, m'a fourni divers renseignements sur des manuscrits que je ne pouvais aller consulter en Angleterre.

A Paris, j'ai bien des fois mis à l'épreuve l'obligeance de MM. Tausserat-Radel et Georges Espinas, archivistes du Ministère des Affaires étrangères, ainsi que celle de MM. Julien Tiersot et Henry Expert, bibliothécaires du Conservatoire. M. Gabriel Rouchez a bien voulu me communiquer dès 1910 les analyses des lettres des Vigarani dont il préparait la publication. Enfin M. Antonio Rosa, lecteur à la Faculté des lettres, m'a rendu le très grand service de revoir avec un soin minutieux le texte des documents italiens publiés.

Je tiens, en terminant, à exprimer ma profonde reconnaissance à M. Romain Rolland, à M. André Pirro et à M. Michel Brenet qui, tous trois, n'ont cessé de s'intéresser à mes travaux et dont les encouragements m'ont été précieux au cours de recherches longues, pénibles et souvent décevantes...

Avril 1913.

INTRODUCTION

I. L'Italianisme musical au xvie siècle.

Instrumentistes italiens au service des rois de France. — Représentation de *la Calandra* à Lyon. — Influence de l'Italie sur les recherches poético-musicales de la Pléiade. — Divertissements italiens à la Cour des Valois.

II. Initiation de la France a l'art mélo dramatique.

Les fêtes du mariage d'Henri IV et de Marie de Médicis. — Rinuccini à Paris. — Séjour de Giulio Caccini et de sa famille à la Cour d'Henri IV.

III. Les Comédiens italiens en France.

Rôle de la Musique dans le théâtre italien du xviie siècle. - G. B. Andreini et ses comédies.

IV. Le gout de la musique italienne sous Louis XIII.

Concerts italiens à Paris. — De Nyert et la réforme du chant. — Indifférence des compositeurs pour l'opéra. — Opinion de Mersenne et de Maugars.

I

Les rudes compagnons de Charles VIII et de Louis XII chevauchèrent à travers l'Italie sans rien voir des merveilles qui s'offraient à leurs regards indifférents. Ils regrettaient la France, trouvant le temps chaud et le vin aigre [1]. A peine s'ils s'aperçurent qu'églises et palais étaient bâtis de marbre et d'albâtre. Seule, la magnificence des fêtes données en leur honneur exerça sur eux quelque attrait. Ils regardèrent avec curiosité venir à leur rencontre, aux portes des villes où ils entraient, les hauts chars sur lesquels trônaient des divinités costumées à l'antique. Ils furent conviés à des bals où des dames, luxueusement parées, et des seigneurs, le visage caché sous un masque d'or, dansaient avec

1. Batiffol. *Siècle de la Renaissance*, 1909, Hachette, p. 15.

grâce et traçaient par la salle d'ingénieuses figures [1]. Ils s'assirent à de fastueux banquets et ouïrent les airs et danses d'Italie sonnés par des instruments mélodieux qu'ils ne connaissaient pas. Ils prirent goût à la vie voluptueuse, aux mœurs raffinées des cours italiennes et ramenèrent avec eux une foule de serviteurs dont les talents les avaient surpris et charmés : tailleurs, parfumeurs, jardiniers, orfèvres [2] et aussi des joueurs de hautbois, de cornets, de sacquebutes.

François Ier, dès son avènement au trône, entreprit d'organiser sa maison sur le pied de celles des princes les plus magnifiques d'Italie [3]. Il voulut que des bandes nombreuses de musiciens égayassent les bals, les tournois et mascarades dont il divertissait la cour [4]. A son appel, de Mantoue, de Milan, de Vérone, de Florence, de Ferrare affluèrent les joueurs d'instruments. Les hautbois et sacquebutes formèrent la bande italienne de l'Ecurie [5] qui rivalisa avec la troupe française des violons. François Ier tenait en grande estime ces musiciens et les désignait plutôt que les Français pour briller dans les occasions solennelles [6]. Les cornets, presque tous originaires de Vérone, touchaient de gros traitements. Ils se faisaient entendre ordinairement comme solistes [7], soutenaient parfois les voix des chanteurs ou formaient avec les deux trompettes et les deux flûtes de la Chambre du Roi, un petit orchestre d'instruments à vent.

On rencontre aussi en France, vers le même temps, de nombreux musiciens italiens qui accompagnent des souverains ou des princes étrangers [8]. En 1538, la reine de Hongrie mène avec elle des cornets,

1. V. la description des danses en masques à Milan dans la chronique de Jean d'Auton. *S. H. F.* II, 99 et suiv.

A Sienne, Charles VIII assiste à un ballet dansé par les plus belles femmes de la ville (Chr. Ms. de Tizio. Bibl. Chigi à Rome (f° 255, 256).

2. Etat des gages des ouvriers italiens employés par Charles VIII, par de Montaiglon. *Archives de l'Art français*, I, 94.

3. Avant le règne de François Ier, nos rois se contentaient d'un petit nombre de musiciens. Au contraire, la musique des princes italiens était composée d'une foule d'instrumentistes et de chanteurs. V. Valdrighi, *Cappelle*, *Concerti e Musiche di Casa d'Este*. Modena, 1884. — Bertolotti, *la Musica in Mantova*, Ricordi.

4. Pour tous les détails relatifs à la vie des musiciens italiens à la cour de France et l'organisation de la musique royale, nous renvoyons à notre étude sur *La Musique de la chambre et de l'Écurie sous François Ier et Henri II. Année musicale, 1911*. Paris, Alcan, 1912.

5. En 1530 elle était composée de huit musiciens dont nous connaissons les noms : Bartolommeo da Firenze, Pietro Pagano, Cristoforo da Piacenza, Masone da Milano, Francesco da Biraga, Simone da Piacenza, Francesco da Cremona.

6. Arch. Nat., K. K. 100. Année 1529, f°s 84 et 85.

7. V. sur le cornet Augustin Champaigne, l'étude de M. Michel Brenet. *Riemann Festchrift*, 1909. Max Hesses, Leipzig. (On peut consulter cet ouvrage à la Bibl. Pierre Aubry (Faculté des lettres).

8. Le cardinal de Lorraine a une bande de violons italiens. (*Actes de François Ier*, VIII, 586, n°s 27, 265.

le pape des hautbois et des trompettes, l'ambassadeur de Venise des violons, le duc de Mantoue des hautbois.

L'invasion continue sous Henri II et les derniers Valois. Vers 1555, le maréchal de Brissac envoie à Catherine de Médicis toute une bande de violons piémontais [1]. En 1572, Charles IX dépêche dans le Milanais un certain Batesta Delfinone avec mission d'en ramener des artistes pour la maison royale [2]. Sous Henri III, Domenico da Lucca et Salomone Darlione sont les chefs de la bande des douze « hautbois, cornets à bouquin, viollons et sacquebutes ». Sur les comptes et les états, on ne relève que des noms d'instrumentistes italiens [3].

Les chantres et compositeurs italiens sont au contraire fort peu nombreux en France durant tout le XVIe siècle. Le fait s'explique aisément : formés à l'école des grands polyphonistes franco-flamands du XVe siècle [4], les Italiens parlaient encore la même langue musicale que nous. Comme compositeurs ils étaient peu renommés dans les pays occidentaux et on les tenait généralement pour médiocres chanteurs : *Solus Gallus cantat,* répétait-on avec orgueil [5]. Les Italiens eux-mêmes semblaient souscrire à ce jugement puisqu'ils s'efforçaient de recruter en Picardie, en Guyenne, en Languedoc les éléments de leurs maîtrises [6]. Il n'importe donc aucunement que cinq ou

1. M. Lalanne donne la date de 1557 pour celle de l'arrivée à Paris de cette bande (Brantôme. *S. H. F.* IX, 664). Nous ne savons sur quels documents il se fonde. Brissac fut gouverneur du Piémont de 1550 à 1559. En 1554, il avait déjà ramené du Milanais le chorégraphe Pompeo Diobono. V. *Gratie d'amore*, de Cesare Negri, 1604, p. 3.

2. Cimber et Danjou. *Arch. cur. de l'hist. de France*, tome VIII, p. 357 et 358.

3. Ludovico Sai, Gabriello Nardini, Cesare Delfino, Carlo da Ia, Lorenzo Dispendriteno, Viterbo, Nadreini, Mazarini, etc. V. H. Prunières, *la Musique de la chambre et de l'Ecurie. Année musicale 1911*, p. 248.

4. V. Michel Brenet. *Palestrina*. Coll. Alcan, p. 126 et suiv.

5. « Balant Itali, gemunt Hispani, ululant Germani, cantant Galli ». Preface de la *Précellence du langage françois* de Henry Estienne. Paris, Mamert-Patisson, 1579, in-8°.

6. Au XVe siècle, les maîtrises italiennes sont presque exclusivement composées de Français. Sous le pontificat de Nicolas V, sur dix-sept chantres inscrits, dix portent des noms français ou flamands. En 1453, Galeas Marie envoie son chanteur Gaspar, recruter en Picardie dix soprani, un ténor alto, un ténor et deux contre-basses. (Morbio, *Codice Visconteo-Sforzesco*, p. 409).

Au XVIe siècle, le duc de Ferrare prie Claudin de Sermisy de lui procurer des chanteurs français. A cette occasion, Claudin lui écrit la curieuse lettre suivante (encore inédite) : Monseigneur, j'ay receu ces jours passez les lettres qu'il vous a pleu m'escrire par votre chantre li s^r de Milleville, dont tres humblement vous remercye. Pour lors m'estoys retiré de vostre ville a raison d'une colicque qui m'a tourmenté long temps et tourmente souvent, par quoy n'ay peu suyvre la route. Monseigneur, il me desplait que ne vous ay mieulx servy en ceste affaire. Il est fort difficille de trouver bons enfans pour le present en France. Ie croy que la mère en est morte. Touttefoys

six ultramontains aient pris rang parmi les chantres de la Chapelle Royale, puisqu'interprétant seulement des œuvres françaises, ils ne purent exercer aucune influence sur les destinées de notre art [1]. Par contre, la présence de nombreux instrumentistes italiens à la cour de François Ier et de ses successeurs n'est pas un fait négligeable pour l'histoire de la musique. Avant la venue de ces artistes nous connaissions mal les sacquebutes aux sons puissants et graves, les cornets dont le timbre cuivré se mariait heureusement avec les voix humaines, les hautbois aux rustiques accents ; nos luths et nos violes n'avaient pas si doux sons que ceux des luthiers véronais, mantouans ou florentins [2]. Enfin notre musique instrumentale, encore dans l'enfance, ne pouvait disputer le pas à l'art somptueux et raffiné dont les virtuoses italiens étaient les interprètes et, en quelque sorte, les apôtres.

Lorsque l'invasion franco-flamande avait submergé l'Italie musicale, au XVe siècle, le domaine de la musique instrumentale était demeuré le refuge des artistes indigènes. Respectueux disciples des maîtres qui leur venaient du nord pour la polyphonie vocale, les italiens n'avaient pas tardé à imposer à l'admiration de leurs pacifiques envahisseurs leurs pièces de luth subtiles et tourmentées, leurs danses aux rythmes souples et variés, tout un art fastueux et magnifique comme l'existence même des princes italiens.

Le luth était, au début du XVIe siècle, le roi des instruments. Aucun honneur n'était trop grand, aucune louange trop forte, pour ceux qui excellaient à en jouer. On surnommait Francesco da Milano

led. sr de Milleville en a ramené deux a l'ayde de Messeigneurs les Cardinaulx, comme il vous dira ; s'il vous plaist, me tiendrez pour excusé que n'ay mieulx faict mon debvoir envers vous. Monseigneur, j'ay baillé aud. Milleville ung petit motet qui se comence *Este merci*, pour vous presenter. Il vous plaira le prendre en grâce et sur ce, Monseigneur, je prie le Creater vous tenir en saincte, très bonne, et très longue vie

De Paris, le 1er jour de juillet

Vostre très humble et très obeissant serviteur

Claudin DE SERMISY.

(Archives de Modène).

1. Ils sont d'ailleurs fort peu nombreux. On trouve à la mort de Louis XII dans la chapelle, quelques chantres aux noms italiens : Porchi, Noli, Dalbi. (Thoinan, *les Origines de la chapelle Musique des rois de France*, p. 91. — V. aussi Michel Brenet, *Les Musiciens de la Sainte-Chapelle,* 1911, in-4°. Un compte des menus plaisirs de François Ier mentionne un don fait à « Auriallio Dascoli musicien... pour se faire guarir et panser d'une maladie ». Arch. Nat., K. K. 100. Année 1530, f° 20.

2. Vidal, dans son ouvrage monumental sur les instruments à archets, a contesté la légitimité de l'attribution à Amati des instruments commandés par Charles IX pour sa musique. Il faut pourtant méditer ce compte du 27 octobre 1572 : « Payé à Nicolas Delinet joueur de fluste et de viollon dudit seigneur, la somme de cinquante livres tournois pour luy donner le moyen d'achepter ung violon de Crémonne pour le service dudict seigneur. » (Publ. par Cimber et Danjou. *Arch. cur.*, VIII, 358).

Il Divino et la gloire de Marco dell' Aquila ou d'Alberto Rippe était universelle. Virtuoses incomparables, c'étaient aussi des créateurs. Les *fantasie* et les *toccate* qu'ils composaient et faisaient imprimer dans leurs recueils de tablature attestent la volonté de doter leur instrument d'une littérature originale. En France, au contraire, les quelques joueurs de luth qui vivaient à la cour de nos rois se contentaient d'orner de broderies les chansons en vogue et de réduire tant bien que mal les nombreuses voix des motets polyphoniques [1]. L'arrivée d'Alberto Rippe à la cour de François Ier va bouleverser tout cela. Il formera par ses conseils une génération de luthistes français qui jouera un grand rôle dans l'histoire de notre musique instrumentale et même dans l'histoire de notre musique dramatique.

Né à Mantoue de famille noble. Alberto Rippe entra, en 1529, au service de François Ier qui ne tarda pas à le prendre en affection [2]. Valet de chambre du roy, capitaine de Montils-sous-bois, enfin seigneur de Carrois en Brie [3], il mena, à la cour de François Ier et de Henri II, la double existence de virtuose aimé du prince et de gentilhomme.

Le roi se montrait fier du talent d'Alberto Rippe ; il l'emmenait partout en voyage avec lui [4] et ne perdait aucune occasion de le faire entendre aux souverains étrangers qui étaient ses hôtes. Lorsque le pape vint en France, Alberto rivalisa avec le luthiste Francesco da Canonna, attaché à la personne du Souverain Pontife [5]. Il donna également « le plaisir de son industrie » à l'empereur Charles-Quint, au roi d'Angleterre, et à d'autres princes et infinis seigneurs [6].

Alberto Rippe n'était pas seulement un habile luthiste, c'était un

1. V. Michel Brenet. *Notes sur l'histoire du luth en France*. Bocca édit., Turin.

2. Pour la biographie d'Alberto Rippe, nous renvoyons à l'étude déjà citée de Michel-Brenet et à notre travail sur *les Musiciens de la chambre et de l'Écurie. Année musicale 1911*.

3. Alberto Rippe était riche. Outre le château de Carrois et ses dépendances, il possédait une terre au pont de Neuilly, et avait reçu du roi la jouissance du domaine de Beauregard en Dombes. En plus des revenus de ces propriétés foncières et des dons de toute sorte que lui faisait le roi, il recevait une pension de 600 livres tournois, somme énorme pour l'époque, puisque les autres luthistes de la chambre ne touchaient que 240 livres. On voit que sa situation était des plus enviables.

4. Albert touchait alors de fortes indemnités pour l'entretien de ses chevaux (ms. fr. 2132, fo 45 vo).

5. Arch. Nat., J. 961, fo 238 (Rôle des acquits).

6. Dédicace du *Premier livre de tabulature de leut... de feu messire Albert de Rippe de Mantoue,* publié par Guillaume Morlaye en 1553. Bibl. Roy. de Bruxelles, fonds Fétis, 2897.

esprit des plus cultivés ; il correspondait avec l'Arétin, qui lui témoignait une haute estime[1], et demeurait en relations avec le poète italien Gabriele Simeoni qui composa en son honneur un sonnet enthousiaste[2]. A la cour, il était lié d'amitié avec les poètes et les lettrés dont s'entourait le dilettantisme éclairé de François I[er][3].

Alberto Rippe est le type accompli du musicien de cour. C'est un art aristocratique que nous révèle l'étude des nombreuses tablatures de luth, publiées après sa mort par son disciple Guillaume Morlaye et par Adrien Le Roy et Ballard[4] : des thèmes d'une distinction rare, de curieux effets de sonorité, des dissonances hardies qu'atténuaient sans doute les ornements et les traits de l'exécutant. Tout l'affinement de notre Renaissance française, si pénétrée d'italianisme, revit dans cette musique aux accents graves et expressifs, aux rythmes souples et variés, aux harmonies recherchées.

La gloire d'Alberto Rippe, célébrée par les poètes, nous montre la participation d'un élément italien à la lutte obscure qui se livre en France pour transformer en monodie la polyphonie traditionnelle[5]. Les réductions de motets polyphoniques habituent les oreilles aux réalisations harmoniques et minent les bases du contrepoint figuré. D'autre part, l'habitude de chanter en s'accompagnant sur le luth va

1. V. la lettre du 16 mars 1537 écrite par Alberto Rippe dans *Lettere scritte al signor Pietro Aretino da molti signori*. Venetia, 1552, in-8°, tome I, 345. Réponse de l'Arétin. *Lettere*... Parigi, 1609, in-8°, libro II.

2. V. Picot. *Les Italiens en France au XVI[e] siècle*. Bull. ital. de la Faculté des lettres de Bordeaux, I, p. 93 et suiv.

3. Marot lui dédia une épigramme enthousiaste :

« Quand Orpheus reviendroit d'Elysée
Du ciel Phebus, plus qu'Orpheus expert,
Jà ne seroit leur musique prisée
Pour le jourdhuy tant que celle d'Albert.
L'honneur d'aînesse est à eulx, comme appert ;
Mais de l'honneur de bien plaire à l'ouyr,
Je dis qu'Albert par droict en doit jouyr
Et qu'un ouvrier plus exquis n'eust sceu naistre
Pour un tel Roy que Françoys resjouyr
Ne pour l'ouvrier un plus excellent maistre. »

Cette pièce fut publiée dans l'édition de 1547. V. édit. Jannet, 1874, tome III, p. 50.

La mort d'Alberto Rippe en 1551 fut pleurée par tous les poètes de la cour : Ronsard, Saint-Gelais, Marot, Baïf composèrent des épitaphes en son honneur.

4. Pour la bibliographie des œuvres d'Albert de Rippe, voir les *Notes sur l'histoire du luth* de Michel Brenet.

5. M. Michel Brenet a très bien mis en lumière le rôle des luthistes dans la transformation du style polyphonique en style harmonique : Malgré le soin qu'ils prennent de « transcrire une à une chaque voix séparée, les voix une fois réunies dans la tablature ne peuvent plus conserver ni pour l'œil, ni pour l'oreille, leur personnalité individuelle : la composition qui exécutée par quatre chanteurs était polyphonique, devient harmonique. » *Op. cit.*, p. 23.

conduire insensiblement au système de la basse continue. Au XVI[e] siècle, il est déjà d'un usage courant de faire entendre seulement la partie de *Ténor* ou de *Supérius* d'une chanson et de jouer les autres parties sur un instrument d'harmonie [1]. En 1554, le disciple d'Alberto Rippe, Guillaume Morlaye, suivant la voie ouverte par les admirables éditions de Petrucci, publie les psaumes de Pierre Certon, « réduits en tablature de leut, réservé la partie de dessus qui est notée pour chanter en jouant. [2] » Ces arrangements marquent une étape importante, dans l'évolution de la musique madrigalesque, vers les formes nouvelles de l'Air de Cour et du Récitatif [3]. Les paroles, au lieu de se perdre dans le flot mouvant des parties, se trouvent isolées, mises en relief avec la mélodie qui leur sert de support. L'adaptation de la musique au texte, qui jusque-là avait fort peu préoccupé les compositeurs, sera l'objet de leur attention. Les poètes et les musiciens, qui vont se grouper autour de Ronsard et de Baïf, s'efforceront de moduler de longues tirades en s'accompagnant sur le luth, à la manière des Aèdes grecs ou des modernes Italiens. Ronsard, en enseignant à ses disciples qu'ils doivent « mesurer le vers sur la lyre », reconnaît qu'il suit lui-même l'exemple des Italiens [4]. Tous les efforts de la Pléiade et surtout de l'Académie de Baïf pour associer étroitement la musique à la poésie, pour créer le récit monodique et inventer de nouvelles formes mélodramatiques, seront dominés par l'influence ultramontaine [5].

Au XVI[e] siècle, l'italianisme dont on ne trouve que de faibles traces en étudiant l'évolution de la musique madrigalesque, se décèle dans toutes les manifestations théâtrales auxquelles la musique est associée [6]. Les compositeurs français ne sont pas comme les Italiens, de

1. M. Henry Expert, le grand artiste auquel nous devons la résurrection de tant de merveilles musicales de notre XVI[e] siècle français, a fait plusieurs fois chanter dans les concerts qu'il dirige, des chansons de Costeley, de Claude Le Jeune ou de Janequin par une seule voix avec accompagnement de clavecin ou de luth. L'effet était des plus heureux.

2. Bibl. Roy. de Bruxelles. *Fétis*, 2896.

3. Les *Airs de Cour* d'Adrien Le Roy, publiés en 1571 avec l'accompagnement noté en tablature de luth, marquent les progrès accomplis en peu d'années. Certains d'entre eux sont déjà de petits récits dramatiques. Mademoiselle Janet Dodge a publié dans *S. I. M.*, 1907, p. 1132 et suiv., quelques transcriptions d'airs de ce recueil, d'après l'imprimé unique de Bruxelles, *fonds Fétis*, 2379.

4. « Je feray encore revenir, si je puis, l'usage de la lyre aujourdhuy ressuscitée en Italie, laquelle lyre doit et peut animer les vers et leur donner le juste poids de leur gravité. » Ronsard, édit. Marty-Laveaux, II, 477.

5. Augé-Chiquet. *La Vie, les idées et l'œuvre de Jean-Antoine de Baïf*. Paris, Hachette, 1909, in-8°, chapitres VII, VIII et IX.

6. Plus précisément : dans tous les spectacles de cour dont le caractère aristocratique et raffiné permet de prévoir l'avènement du ballet et de l'opéra.

tous les temps, des hommes de théâtre [1]. Ce n'est qu'entraînés par le courant ultramontain qu'ils tentent de renforcer par la musique l'impression dramatique ; encore s'y efforcent-ils avec une réserve extrême, jusqu'au jour où Lulli, florentin francisé, trouve pour eux la juste formule à laquelle ils vont se tenir jusqu'à la révolution gluckiste [2].

C'est dans la péninsule que s'élaborent lentement les divers éléments dont seront constitués le Ballet de Cour et l'Opéra. Les pièces antiques ou à l'antique qui y sont représentées, sont toutes accompagnées de scènes chantées, de chœurs et parfois de danses [3]. Dès le milieu du XVIe siècle, les Français vont pouvoir, sans sortir du royaume, se faire une idée de ces spectacles fastueux. Si l'on songe qu'ils ne connaissaient alors en fait de divertissements comiques, que « des farceurs, des couardz de Rouan, des joueurs de basoches et autres sortes de badins et sortes de badinages, farces, momeries et sotteries [4] », on comprendra quelle impression dut faire sur leurs esprits la représentation de la *Calandra* du Cardinal Bibbiena [5] jouée par les meilleurs acteurs d'Italie et montée avec un extraordinaire déploiement de mise en scène.

En 1548, l'Archevêque Comte de Lyon était un prince italien des plus magnifiques : Hippolyte d'Este, cardinal de Ferrare. A l'annonce de la venue du roi, de la reine et de la favorite Diane de Poitiers, il résolut d'offrir aux souverains le divertissement d'une comédie italienne entremêlée d'intermèdes musicaux et chorégraphiques. Pendant que *Messieurs des Nations* [6] dressaient « leurs préparatifs de plusieurs arcs triomphaux, spectacles, jeux, combats, naumachies, comédies et autres passe-temps, » [7] le cardinal fit élever un théâtre en une vaste salle de son palais qu'on décora à profusion d'arabesques, de corniches, de girandoles, d'écussons. Les murs furent hérissés de monstres fan-

1. V. Romain Rolland. *L'opéra en Europe avant Scarlatti et Lulli*, p. 223 et suiv.
2. V. Henry Prunières, *Lecerf de la Viéville et le classicisme musical. Revue S. I. M.*, 15 juin 1908. — *Lully*, collect. Laurens, 1910.
3. A Ferrare, en 1502, on joue devant 5.000 spectateurs cinq comédies de Plaute avec des intermèdes musicaux et chorégraphiques. V. Alessandro d'Ancona, *Origini del teatro italiano*, II, 384.
4. Brantôme. *Œuvres. S. H. F.*, tome III, p. 256.
5. Cette pièce était depuis quarante ans au répertoire de toutes les troupes comiques. Sur les représentations de la *Calandra* à Urbino en 1513, à Rome en 1514, à Mantoue en 1520 et à Venise en 1522. V. Alessandro d'Ancona, *Orig. del teatro ital.*, chapitre II, *passim*.
6. On appelait ainsi la puissante corporation des négociants étrangers, italiens pour la plupart, qui résidaient à Lyon. V. Baschet, *Les comédiens italiens à la cour de France*, p. 6.
7. Godefroy. *Cérémonial françois*, I, 823 et 852.

tastiques porteurs de flambeaux et de petits amours brandissant des torches furent pendus à la voûte [1].

Deux Italiens se chargèrent de la mise en scène ; un certain Nanuccio, fixé à Lyon, brossa les décors de la pièce [2]. Par une délicate attention pour Catherine de Médicis, il peignit sur la toile de fond une vue de Florence en perspective, avec le dôme de *Santa Maria del Fiore* dans le lointain ; et au premier plan, la *piazza della Signoria* [3]. Le sculpteur Zanobi exécuta de nombreuses statuettes en terre cuite dorée, qui furent placées sur le théâtre. Il était venu tout exprès de Florence, en compagnie des comédiens appelés par le cardinal de Ferrare [4] qui dépensa en ces divers préparatifs plus de « dix mille escus ».

Les souverains firent leur entrée solennelle dans Lyon, le 21 septembre 1548. Après plusieurs jours passés en plaisirs et liesse, on leur fit les honneurs de la comédie apprêtée à si grands frais. « J'ai ouï dire à plusieurs seigneurs et dames, conte Brantôme, que si la tragi-comédie de ce grand Cardinal fut belle, elle fut aussi très bien représentée par les comédiens et comédientes qui estoient très belles, parloient très bien et de fort bonne grâce et estoit accompagnée de force intermedies et feintes » [5]. La musique dramatique n'était pas oubliée dans ces intermèdes. « Apollon chantant et récitant au son de sa lyre plusieurs belles rymes thoscanes » à la louange du roi, parut sur le théâtre et la cour admira « une nouvelle mode et non encore usitée aux récitementz de comédies qui fust qu'elle commença par l'advenement de l'Aube, qui vint traversant la place de la perspective et chantant sur son chariot trayné par deux coqz, et finit aussi par la survenue de la Nuyct couverte d'estoiles, portant un croissant d'argent et chantant sur son chariot trayné par deux chevêches en grandissime attention et plaisir de tous spectateurs » [6].

1. Bapst, *Histoire du théâtre*, p. 203 (d'après Godefroy, *Cérémonial françois*, I, 852). — V. aussi Angelo Solerti. *La rappresentazione della Calandra a Lione nel 1548.* (Raccolta di studi critici dedicata ad Alessandro d'Ancona. Firenze, Barbera, 1901).

2. Nanuccio ou Nannoccio appartenait au cardinal de Tournon. V. *La magnifica et triumphale entrata del Christianis. Rè di Francia Henrico Secondo di questo nome fatta nella nobile e antiqua città di Lyone a luy et a la sua sereniss. consorte Chaterina, alli* 21 *di septembre 1548. Colla particolare descritione della comedia che fece recitare la Natione florentina a richiesta de Sua Maestà Christianissima.* In Lyone. Appresso Guglielmo Rouillio, 1549.

3. De même Torelli un siècle plus tard, en 1645, représentera le Pont-Neuf et la pointe de la Cité sur un décor devant figurer l'île de Scyros.

4. Ils avaient dû prendre la poste pour arriver à temps. Baschet, *op. cit.*, p. 7.

5. Brantôme. *Œuvres. S. H. F.*, III, 256.

6. *La Magnificence de la Superbe et Triomphante entrée de la noble et antique cité de Lyon, faicte au très chrestien Roy de France Henry Deuxième de ce nom et à la Reyne*

Henri II et Catherine de Médicis se montrèrent enthousiastes de ce magnifique divertissement et gratifièrent les comédiens, l'un de cinq cents, l'autre de trois cents écus d'or [1].

On connaît trop mal le détail des fêtes qui se donnèrent sous le règne troublé de Henri II, pour pouvoir affirmer que la représentation de la *Calandra* fut une occasion unique pour les courtisans français d'applaudir les acteurs et les chanteurs italiens. Il est probable, au contraire, qu'ils entendirent bien d'autres comédies ultramontaines acccompagnées d'intermèdes musicaux. L'italianisme sévit alors. Le roi s'entoure de seigneurs, d'artistes, de virtuoses venus de la péninsule, et la reine passe sa vie dans un milieu tout florentin [2]. Elle dut fréquemment, en compagnie de ses filles d'honneur, se livrer au plaisir qu'elle affectionnait entre tous : le ballet [3]. A cette époque, ce mot ne désignait qu'une danse exécutée par plusieurs personnages masqués et parés. C'était un prétexte à déguisement et à figurations ingénieuses. Comme dans les entremets du xve siècle, les danseurs faisaient leur entrée dans la salle, montés sur un char doré. Ils se déguisaient en dieux, en bergers, en nymphes [4]. Il y eut de nombreuses mascarades de ce genre à la cour, à l'occasion desquelles on chanta force récits français et sans doute aussi italiens.

Vers ce temps une nouvelle génération se révèle, celle de la seconde Renaissance, celle des poètes et des musiciens humanistes et italianisants, celle de Ronsard, de Jodelle, de Baïf, de Claude Le Jeune. C'est à cette école que va échoir la mission de créer de nouvelles formes d'art et de rechercher l'idéale union de la poésie et de la musique qu'avaient connue les Anciens. Les efforts de la Pléiade tendirent d'abord à créer une littérature particulière, destinée à être mise en musique. Jusque-là, les compositeurs français s'étaient contentés le plus souvent de traiter des couplets populaires ou des textes latins [5]. A

Catherine son espouse, le xxii de septembre MD.XLVIII. A Lyon. Guillaume Rouille, 1549, in-4° (Bibl. Nat., Réserve 4° Lb. 31/14.

1. Baschet, *op. cit.*, p. 9.

2. V. Picot. *Les Italiens en France au XVIe siècle.* Bulletin italien de la Faculté des lettres de Bordeaux, tome IV.

3. « Elle inventoit tousjours quelques nouvelles danses ou quelques beaux ballets ». Brantôme. *S. H. F.*, VII, 346.

4. V. Henry Prunières, *Le Ballet de cour en France avant Benserade et Lulli.* Paris, Laurens, édit., 1913, in-8°. — Ayant longuement décrit dans cet ouvrage la naissance du ballet dramatique, on nous excusera de traiter ici la question très brièvement et en effleurant seulement le sujet. Pour tous les détails des fêtes données à la cour au xvie siècle, nous renvoyons au chapitre II de cet ouvrage.

5. V. les textes des chansons publiées par Attaignant en 1529 et rééditées par Henry Expert dans son admirable collection : *Les Maîtres Musiciens de la Renaissance.* Il ne faudrait pourtant pas croire qu'avant les efforts de la Pléiade, les musiciens ne

partir de 1550, stimulés par les poètes, ils mettent en musique les sonnets, les odes et d'autres formes de la poésie savante que Ronsard, Baïf et leurs collaborateurs écrivent pour eux. Sur ce point, l'influence italienne n'est pas douteuse. Les premiers sonnets décasyllabes à rimes féminines composés en France furent d'abord adaptés à des airs italiens en vogue [1], et un poète prenait soin de noter, en publiant des sonnets, qu'ils se pouvaient chanter « à la mode de ceux d'Italie ».

Lorsqu'en 1571 Baïf fonda sa fameuse Académie, la question de l'union de la poésie et de la musique hantait tous les esprits. Baïf, à la fois poète et musicien, était tout désigné pour trouver à ce problème une solution. C'est au sein de son Académie et sous son influence personnelle que s'élabora peu à peu l'esthétique de la musique mesurée à l'antique, dont le rythme impérieux allait ruiner l'édifice déjà branlant du contre-point figuré [2]. L'air de cour et le récit sortiront de ces essais et trouveront leur emploi dans les ballets dramatiques.

Depuis plusieurs années déjà, les poètes et les humanistes s'occupaient activement des spectacles auxquels se récréait la cour [3]. En 1565, il y en eut de magnifiques à Fontainebleau. Des sirènes, « fort bien représentez ès canaux du jardin » charmèrent les assistants « d'une musique parfaite ». Des chevaliers prirent d'assaut un château où des démons tenaient prisonnières des belles, enfin une comédie fut représentée « sur le subject de la belle Genièvre de l'Arioste » [4]. Ronsard et ses amis avaient composé plusieurs pièces de vers pour ces fêtes [5] dont la mise en scène et le faste trahissaient un esprit tout italien. On en

mettaient en musique que des couplets populaires. Ils puisaient largement dans les poésies de Clément Marot et des autres poètes de la cour. On trouve trop rarement il est vrai, mais enfin on trouve quelquefois dans les chansons de Claudin de Sermisy et de Janequin, des vers qui, à défaut de structure très savante, ont une grâce poétique et une réelle délicatesse de forme. V. dans le même recueil d'Attaignant, p. 95 : *Puisqu'en amours a si grand passe temps ;* p. 21 : *Puisque fortune a sur moi entrepris ;* p. 24 : *Au joly bois en l'ombre d'ung soucy*, etc.

1. V. Augé-Chiquet, *Baïf*, p. 304. Claude de Pontoux. *Gedolacrye*, f° 22 et suiv.

2. Non qu'à l'origine les collaborateurs de Baïf aient dédaigné les artifices polyphoniques, comme feront un peu plus tard les musiciens de la Camerata Bardi : Claude Le Jeune, Du Caurroy, Jacques Mauduit, sont de grands maîtres dans l'art du contre-point, mais en tenant compte de la prosodie, en assujettissant la musique au rythme du vers, en faisant dominer une partie mélodique au détriment des autres, ils ont provoqué le triomphe de l'air à voix seule, et leurs disciples ne tarderont pas à délaisser le contre-point pour le style harmonique.

3. V. Henry Prunières. *Le Ballet de cour*, chap. II.

4. Brantôme, tome VII, p. 370. V. aussi Lanson, *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 1903 (juillet-septembre).

5. Ronsard. *Mascarades, combats et cartels* (1567). — Notamment le *Trophée d'Amour à la comédie de Fontainebleau* (édit. Blanchemain, tome IV, p. 131). On trouve

peut dire autant de celles qui furent données, en 1565, à Bayonne, pour l'entrevue de Catherine et de sa fille Madame, mariée au roi d'Espagne [1].

A partir de 1567 apparaît, parmi les officiers domestiques de Catherine de Médicis, le célèbre Baltazarini qui va prendre au cours des années suivantes la direction et comme l'intendance des plaisirs royaux. Il dressera les plans des fêtes, en règlera l'ordonnance et la mise en scène, et, pour la réalisation, fera appel aux bons offices des chorégraphes italiens [2], des poètes et des musiciens de la cour.

Baltazarini — qui allait franciser son nom en celui de Beaujoyeulx — avait été envoyé à la reine mère par le maréchal de Brissac, gouverneur du Piémont. Il était arrivé en France avec sa bande de violons, « très exquise », si l'on en croit Brantôme [3]. C'était un homme instruit, d'un commerce agréable, « un fort gentil esprit », qui savait force contes et force belles histoires. Ce dernier talent ne dut pas nuire à sa fortune. Successivement valet de chambre de Catherine de Médicis [4], de Marie Stuart, de Charles IX et de Henri III [5], il mourut probablement peu d'années après avoir mené à bien l'entreprise du *Ballet comique de la Reine* [6] où les humanistes crurent voir une résurrection de la tragédie antique, avec ses récits, ses chœurs et ses danses.

C'est en France que le ballet de cour est né, mais ce genre est rede-

la musique de ce récit dans les *Airs de cour sur le luth d'Adrien Le Roy* (Bibl. de Bruxelles, *fonds Fétis*, 2379.

1. *Li | grandissimi | apparati e reali | trionfi fatti per il Re e Regina di Franza nel- | la città di Baiona, nell' abboccamento | della Regina Catholica di Spagna | Dove si narra l'honoratissimo accetto, il combattere uno castello incantato, combattimenti in mare, uccisione d'una Balena, et altri mostri marini, combattimenti a campo franco, con ninfe, soni, et canti, et un castello che andava da se stesso, et altre cose, come legendo intenderete. In Padova, MDLXV* (in-4°) (Collection H. Prunières).

2. Cesare Negri dans les *Gratie d'amore* (p. 3 et suiv.), cite les noms d'un certain nombre d'illustres baladins italiens qui servirent les rois de France, en particulier Pompeo Diobono et Vergilio Bracesco. Un peu plus tard, nous relevons dans les comptes de la maison de Henri III les noms de « Jehan Pierre Gallin, natif de Milan » et de « Francisque de la Serre » baladins. (*Arch. cur. de l'hist. de France*, tome X, p. 427). En 1582 un certain Bernard Teton(i) baladin ordre du Roy, natif de Milan, se marie (Arch. Nat., Y 124, f° 130).

3. Brantôme, *S. H. F.*, tome IX, p. 684. Il est qualifié « viollon de la chambre du Roy » sur un acte du 9 mars 1582 (ms. fr. 7835, pièce 24).

4. *Lettres de Catherine de Médicis*. Imp. Nat., tome X, p. 535 (et ms. Clair. 836, p. 2596).

5. V. Louis Paris. *Négociations, lettres et pièces diverses relatives au règne de François II*, p. 748. — Ms. fr. 7856, p. 1238, 1308, 1349. — Clair. 836, p. 2951).

6. Il quitte le service de Henri III en 1584, sert Catherine en qualité de valet de chambre en 1585 avec son fils Charles, reçu en survivance de sa charge (Arch. Nat., K. K. 387, f° XXXII v°. On ne sait pas la date exacte de sa mort. Il portait le titre d'écuyer et seigneur Des Landes. Sa veuve se remaria en 1595 avec « Jehan de Rueil, escuyer, seigneur Desmarestz » (Arch. Nat., Y, 134, f° 244).

vable à l'Italie de la plupart des éléments qui le constituent[1]. Qu'est-ce que ces entrées de nymphes, de satyres, de tritons, ces chars où s'entassent toutes les divinités du paganisme, sinon l'appareil ordinaire des spectacles de Venise, de Ferrare et de Rome ? On reconnaît la mise en scène et la figuration des *mascherate,* des *intermedi* et des danses théâtrales : *brandi* ou *moresche* de la péninsule. Toutes ces formes étaient depuis longtemps populaires en France. Les chorégraphes de la cour étaient tous italiens, italiens aussi la plupart des musiciens qui prenaient part à ces fêtes[2]. On ne saurait donc s'étonner que le piémontais Baltazarini ait introduit dans l'action de sa *Circé* les divertissements qui, depuis de longues années, faisaient les délices de la cour française.

En composant le *Ballet Comique*[3], Baltazarini s'imaginait de bonne foi prendre pour modèle le drame antique avec ses chœurs chantés et dansés[4]. Il croyait rendre la vie à un genre théâtral tombé en désuétude au cours des âges barbares et faire œuvre d'humaniste en utilisant les mêmes intermèdes qui, en Italie, s'intercalaient entre les actes des comédies et tragédies latines qu'on y représentait.

Né d'un ingénieux mélange de genres différents, le *Ballet Comique* de 1581 n'en reste pas moins une création originale[5]. « J'ai animé et fait parler le Ballet, s'écrie Beaujoyeulx dans sa préface, et chanter et raisonner la Comédie et y adjoustant plusieurs rares et riches représentations et ornemens, je puis dire avoir contenté en un corps bien

1. V. Henry Prunières : *Le Ballet de cour*, ch. II.
2. H. Prunières, *les Musiciens de la chambre et de l'Ecurie. Année musicale,* 1911.
3. Ce qui signifie ballet-comédie, ballet à action dramatique et non ballet drolatique, ainsi que l'ont cru la plupart de ceux qui ont eu l'occasion de parler de ce spectacle.
4. Les poètes en apportant leur tribut d'hommages à Baltazarini en ont laissé un curieux témoignage :

Beaujoyeulx qui premier, des cendres de la Grèce
Fais retourner au jour le dessein et l'adresse
Du Ballet compassé en son ton mesuré.....
. . . .
Mon esprit, Beaujoyeux, esperduement s'esgare
Dedans tes hauts projets doctement recherchez,
Et des vieux monumens de la Grèce arrachez
Pour esjouyr nos Roys d'un spectacle si rare.

Vers imprimés en tête du livret du : *Ballet comique de la Royne faict aux nopces de Monsieur le Duc de Joyeuse et de Mademoiselle de Vaudemont sa sœur, par Baltasar de Beaujoyeulx, valet de chambre du Roy et de la Royne, sa mère.* Paris, Adr. Le Roy et Rob. Ballard et Mamert-Patisson, imprimeurs du Roy, 1582 (Bibl. Nat., Réserve Ln27 10436, Bibl. de l'Arsenal, B. L. 7711, Mazarine, 10918115), réimprimé par Lacroix dans le tome Ier des *Ballets et Mascarades de cour*. Genève, Gay, 1868.
5. Ce qui est nouveau dans cette entreprise, c'est l'emploi que fait Beaujoyeulx de cet appareil étranger, c'est l'unité de l'action dramatique qui met en œuvre des récits, des chœurs, des danses...

proportionné l'œil, l'oreille et l'entendement ». Ces quelques lignes résument toute l'esthétique du genre nouveau.

Par un singulier retour, le ballet dramatique qui devait tant à l'Italie allait y être importé et y jouir d'une prodigieuse fortune. Introduit par Rinuccini à la cour de Toscane, vers 1605, il fut accueilli avec une faveur extrême et ne tarda pas à balancer le succès des tragédies musicales qui se représentaient à la même époque [1]. Le Ballet de Cour non seulement ne précéda pas dans la péninsule les tentatives de Caccini, de Peri et d'Emilio del Cavaliere, mais détourna le drame musical de ses destinées naturelles et le fit dévier vers l'opéra à machines, moins sévère et plus divertissant. Créé en France par des humanistes italianisants, le ballet passa les monts et exerça son influence sur l'esthétique mélodramatique [2]. La France renvoyait à l'Italie une forme d'art nouvelle forgée avec les éléments qu'elle en avait reçus durant tout un siècle.

II

Un profond changement s'opère dans les goûts, les idées et la pratique des musiciens français sous le règne de Henri IV. Tout en se réclamant de Claude Le Jeune et de Mauduit [3], la nouvelle école délaisse les jeux polyphoniques auxquels se plaisaient ses maîtres et ne songe plus à rythmer mélodiquement les vers mesurés de Baïf. Les Guédron, les Bataille, les Boesset se soucient médiocrement d'exactitude prosodique, ils cherchent à concilier la beauté plastique de la forme avec les nécessités de l'expression dramatique. Dans les ballets de cour, les récits ne sont plus déclamés, mais chantés. La musique vocale prend une importance croissante. Ce seront bientôt des manières de petits opéras [4]. Il est curieux d'observer que cette évolution de la musique française vers un idéal plus dramatique, coïncide avec la présence à

1. C'est au grand historien du mélodrame florentin, M. Angelo Solerti, que revient l'honneur d'avoir, le premier, établi ce fait d'une manière indiscutable. Avant lui, on admettait généralement que le ballet dramatique avait été importé d'Italie en France, c'est le contraire qui s'est produit. V. *Gli Albori del Melodramma*, tome I, p. 27 et suiv.

2. Solerti. *Musica, Ballo e Drammatica alla corte Medicea* 1600-1637. Firenze, 1905 (in-8°).

3. Sur le rôle de Mauduit et l'influence de ses théories V. Mersenne. *Harm. Univ.* Livre VII du traité des Instruments. Sauval, *Antiquités de Paris*, II, 491. Michel Brenet, *Musiciens de la vieille France*, p. 199 et suiv.

4. Les sujets eux-mêmes sont des sujets d'opéras : *Tancrède, La Délivrance de Renaud, Roland, Psyché*, etc.

Paris des deux principaux artisans de la réforme poético-musicale de Florence : Ottavio Rinuccini et Giulio Caccini.

Marie de Médicis avait assisté, durant toute sa jeunesse, aux efforts des poètes et des musiciens florentins pour découvrir ce qu'ils nommaient le *stile rappresentativo*. Bien que peu cultivée [1], elle n'avait pu demeurer indifférente à un problème qui passionnait non seulement les artistes, mais les courtisans et les princes de Toscane eux-mêmes. Ferdinand I[er], en 1597, avait assisté à la représentation de la *Dafne* de Rinuccini, mise en musique par Jacopo Peri et encouragé les auteurs à persévérer dans la voie où ils s'étaient engagés [2]. *L'Euridice* venait d'être terminée quand fut décidé le mariage de Marie de Médicis avec Henri IV ; Ferdinand II résolut de solenniser les noces par une exécution fastueuse de l'œuvre nouvelle. Le 6 octobre 1600, l'*Euridice* fut chantée au palais Pitti en présence de l'envoyé de Henri IV, le duc de Bellegarde, et d'un nombre infini de princes et de seigneurs italiens [3]. Quelques jours plus tard, on entendit au *Palazzo Vecchio* une pastorale de Chiabrera, *Il rapimento di Cefalo*, dont Giulio Caccini avait composé la musique [4]. Le succès de cette œuvre ayant dépassé les espérances de Caccini, l'illustre chanteur dont la voix était la joie et l'orgueil de la cour de Toscane, entreprit lui aussi de revêtir de musique l'*Euridice* de Rinuccini et termina la partition peu après le départ de Marie de Médicis pour la France [5].

1. Elle lisait peu, mais adorait la comédie et la musique : De l'sEtoile dans son *Journal* remarque au moment de l'arrivée de la nouvelle reine à Marseille « Elle aime fort la chasse aussi bien que le Roy, et la musique aussi : qui a été cause que Sa Majesté lui a envoyé la sienne, avec tous ses violons et joueurs d'instrumens, que la reine et tous les seigneurs et dames de la suite ont louée et admirée tout ensemble ».

2. Pour l'histoire de la révolution mélodramatique consulter : Solerti, *Gli albori del melodramma*, 3 vol. in-8° ; *Origine del melodramma*, 1 vol., Bocca frat., in-8° ; *Musica, ballo e drammatica*, 1 vol. in-8, — le très intéressant ouvrage collectif intitulé : *Commemorazione della Riforma melodrammatica*, dans les *Atti dell' Accademia del R. Istituto musicale di Firenze*, 1895, in-4°, — enfin le chapitre III du beau livre de M. Romain Rolland : *L'opéra en Europe avant Lulli et Scarlatti*. Paris, Thorin, 1895, in-8°. On trouvera en appendice de ce dernier ouvrage une excellente bibliographie qu'on pourra compléter au moyen des volumes de Solerti parus quelques années plus tard.

3. L'*Euridice* parut précédée d'une dédicace à la nouvelle reine : *Le Musiche di J. P. nobil fiorentino sopra l'Euridice del sig. Ottavio Rinuccini, rappresentate nello Sponsalizio della Christ[ma] Maria Medici, regina di Francia e di Navarra*. Firenze, Marescotti, 1600.

4. La musique en est malheureusement perdue, à l'exception de la scène finale imprimée dans *le Nuove Musiche* de 1602. Le livret fut traduit en vers français et publié avec une description détaillée de la représentation : *Le Ravissement de Cefale, représenté à Florence aux Nopces royales, par N. Chrétien, sieur des Croix, Argentenois*. Rouen, Théod. Reinsart (in-16). Bibl. Nat., Réserve Y f. 2962.

5. *L'Euridice, composta in musica, in stile rappresentativo da G. C. detto Romano*. Florence, Marescotti, 1600, dédicace à Bardi datée du 20 décembre.

Ainsi le mariage de la princesse de Toscane avec Henri IV avait été l'occasion des plus importantes manifestations de l'art mélodramatique qui se fussent encore produites en Italie. « Le retentissement des fêtes, la part que prirent à la représentation les plus fameux musiciens et les plus nobles seigneurs d'Italie, eurent dans toutes les cours italiennes et presqu'aussitôt dans celles de l'étranger un éclatant écho [1] ».

L'auteur de l'*Euridice*, le poète Ottavio Rinuccini, était issu d'une des familles les plus illustres de la péninsule [2]. Il comptait parmi ses aïeux des artistes, des lettrés, des hommes politiques fameux. Hanté du souvenir du théâtre grec, il avait accompli une première révolution théâtrale en renonçant aux intrigues baroques et extravagantes des auteurs de la fin du XVIe siècle, pour composer ses belles tragédies aux lignes simples et pures, aux formes harmonieuses [3]. Rinuccini se voua corps et âme à la réforme mélodramatique. Il fut peut-être le premier à croire qu'une pièce pouvait être entièrement chantée [4]. Il revenait ainsi d'instinct aux pures traditions italiennes, à la conception illustrée par l'*Orfeo* du Politien un siècle plus tôt [5]. Il réussit à forger « le premier type indéfiniment répété, peut-être le plus parfait de la tragédie en musique [6] ». Vingt ans durant, les Jacopo Peri, les Giulio Caccini, les Marco da Gagliano, les Monteverde travaillèrent sur ses poèmes.

Gentilhomme et poète de cour, Rinuccini connaissait fort bien Marie de Médicis. La médisance affirmait même qu'il avait été son amant [7]. Une tradition plus vraisemblable, recueillie par Ménage, veut qu'il ait été seulement éperdument amoureux de la reine. « Cet homme estoit un peu fou à ce que j'ai entendu dire à des gens qui l'avoient connu. Il se mit en tête que Marie de Médicis l'aimoit et qu'il n'y avoit que la crainte du tablier qui l'empêchât d'entrer en commerce avec elle. Dans cette ridicule pensée, il passa avec elle en France où la vertu de cette reine lui fit bientôt perdre contenance. Il fut assez étourdi pour confier ses sottises à quelques-uns et les railleries piquantes qu'on en fit l'obligèrent enfin à quitter la France » [8].

1. Romain Rolland, *L'Opéra en Europe*, p. 78.
2. Roccamadoro-Ramelli. *Ottavio Rinuccini*. Fabiano Gentile, 1900, in-8o.
3. Tiraboschi. *Storia della letteratura italiana*, tome VII, p. 1946.
4. V. les préfaces des premiers mélodrames, publiées par Solerti. *Origini del Melodramma*. Bocca frat., Torino, in-8o.
5. V. Romain Rolland. *L'Opéra avant l'opéra* dans *Musiciens d'autrefois*.
6. *L'Opéra en Europe*, p. 75.
7. Iani Nicii Erithraei : *Pinacotheca altera Imaginium illustrium* Coloniæ, 1645, I, 62.
8. *Menagiana*, 1715, tome III, p. 264.

L'anecdote est plaisante et contient peut-être un fond de vérité, mais le motif du voyage de Rinuccini est d'ordre moins romanesque. Le poète était porteur de grosses créances à recouvrer [1]. Tout au plus l'assurance d'être protégé par la nouvelle Reine au cas où il aurait peine à se faire rendre justice, l'engagea-t-elle à ne pas différer son voyage. Il quitta donc Florence et passa les Alpes, dans le temps que Marie de Médicis débarquait à Marseille, et arriva peu après elle à Paris [2]. Soit qu'il fût réellement amoureux de la Reine, soit plutôt que le règlement de ses affaires tirât en longueur, il fit de fréquents séjours en France au cours des cinq premières années du siècle [3].

A la Cour, Rinuccini trouva le meilleur accueil. Marie de Médicis ne lui ménagea pas sa protection et le recommanda chaleureusement au chancelier pour son procès contre « aucuns particuliers du pays de Dauphiné [4] ». Henri IV le nomma gentilhomme de sa chambre [5]. Rinuccini conserva bon souvenir de la manière hospitalière dont il avait été reçu puisqu'il désirait dédier à Louis XIII le recueil de ses poésies, lorsqu'il mourut. Son fils obéit à ce désir et accompagna l'édition qu'il publia en 1622 d'une intéressante préface où il explique comment son père rapporta de France le genre nouveau du Ballet de Cour [6]. Rinuccini dut exalter devant Henri IV les musiciens du grand duc de Toscane, et parler avec enthousiasme du

1. Solerti. Un viaggio di Giulio Caccini in Francia, *Rivista Musicale*, XXXIX, p. 403 et suiv.
2. *Giornale Storico della letterat. ital.*, VII, p. 1946.
3. De retour à Florence de son premier voyage durant l'été de 1601, il repartit au printemps suivant pour ne revenir en Italie qu'au mois d'août 1603. Au début de 1604, il se mettait derechef en route et regagnait sa patrie, cette fois définitivement, semble-t-il, vers la fin de septembre de la même année. V. Solerti, *op. cit.*,
4. La reine écrit à M. de Maisse : « Le sig^r Octavio Rinuccini m'a fait entendre les bons offices que vous luy avéz renduz a ma recommandation en une affaire qu'il a eu au conseil privé du Roy Monseigneur allencontre d'aucuns particuliers du pays de Dauphiné, dont je vous remercie et vous prie de continuer encore à l'assister de vostre faveur et mesme de le recommander de ma part à Monsieur le chancellier, à ce que par vostre bonne intercession, il puisse tant plutost obtenir l'expédition qu'il poursuit, selon la justice de sa cause. Vous ferez en cela chose qui me sera très agréable... » (Ms. *Cinq cents Colbert*, 86, f° 11).
5. Tiraboschi, *op. cit.*, VII. p. 1946. Les lettres que les souverains de France confiaient à Rinuccini, à chacun de ses voyages, pour les princes de Toscane, attestent l'estime qu'ils avaient pour le poète courtisan. Archives de Florence. *Mediceo*, 4729, etc. Bibl. Nat., *Cinq cents Colbert*, 86. Il est fort question dans ce dernier recueil de la signora Rinuccini. Elle s'en retourne en Italie en 1605 (f°s 261 et 262). Son enfant est filleul de la reine (f°s 131 et 159 v°.) La reine écrit plusieurs lettres au grand duc de Toscane pour faire accorder à « Jean Paolo Rinuccini » *la dignité de quarante huict*. Pour Ottavio Rinuccini, v. f°s 106, 107, 266, 267.
6. Préface des *Poesie*... Firenze, Giunti, M.DCXXII, « quindi nacque che i balli, quali egli ancora primiero condusse di Francia accompagnati dalla musica, piacquero mirabilmente ».

célèbre Giulo Caccini et de ses filles aux voix charmeresses, car le roi, piqué de curiosité, se décida à écrire de sa main le billet suivant [1] au grand duc de Toscane :

« Mon oncle, le récyt que j'ay ouy fere du bon concert de Musycque de Julyo Romane avec ses fylles me fet vous fere ce mot et pryer par Renocyny quy le vous randra, de me le vouloyr prester pour deus ou troys moys afin que les ayant ouys, je vous puysse mander sy la renomée qui volle d'elles est verytable, et remetant le surplus à la sufysance dudyt Renocyny, je vous pryerai de le crere, et Dieu vous avoyr, mon oncle, en sa sayncte et dygne garde ce XXIII° Aoust à Fontainebleau. Henry. »

Une lettre de Marie de Médicis pour la grande duchesse de Toscane fut aussi confiée à Rinuccini. La reine s'associait au vœu formé par son mari et priait sa tante de luy prêter « le concert de Musique de Julio Romano avec ses filles » [2].

Giulio Caccini était alors dans toute la force et la maturité de son génie. Les fêtes de 1600 avaient rendu son nom célèbre [3] et ses *Nuove Musiche* se trouvaient entre les mains de tous les musiciens. Romain de naissance, il s'était depuis longtemps fixé à Florence ; il avait deux filles d'un premier mariage : Francesca et Settimia ; elles formaient avec lui et avec sa seconde femme Margherita le concert de musique dont la renommée avait volé jusqu'à Henri IV [4]. Francesca, qu'on appelait la Cecchina, ne s'était pas encore illustrée dans la composition [5] et n'était célèbre que pour la beauté de sa voix lorsque Rinuccini revint à Florence porteur des missives royales.

Le grand duc de Toscane montra peu d'empressement à se séparer de son musicien préféré ; il objecta que Caccini souffrait d'une jambe et qu'il ne pourrait sans doute accéder au désir de Henri IV. Caccini ne l'entendit pas ainsi et s'empressa d'écrire à son souverain

1. Arch. de Florence, *Mediceo*, 4728, f° 185. Nous croyons devoir respecter l'orthographe pittoresque d'Henri IV.

2. « Ma Tante, le Roy, Monseigneur, escrivant par Renoncini a mon oncle le grand duc pour le pryer de luy vouloir prester pour quelques mois son concert de musique de Julio d° Romano avec ses filles, j'ay cru vous devoir fere la mesme prière et vous assurer que pour l'amour de vous, ils seront les bien venus et vous de moy. Votre bien affectionnée Niepce, — Marie. — 24 Aout 1604. » *Mediceo*, 4729, f° 118.

3. V. sur Caccini, l'intéressant article de M. Ricardo Gandolfi, *Alcune considerazioni intorno alla riforma melodrammatica. Rivista Musicale*, III, 718 (1896).

4. Ademollo, *La Cecchina. Fanfulla della Domenica*, n° 17, année 1885.

5. En 1625, elle composera l'opéra : *La liberazione di Ruggiero* dont les qualités de fraîcheur, de grâce et de distinction mettent son auteur au premier rang des femmes musiciennes. V. Ambros. *Geschichte der Musik*, 2e édit., 1881, tome IV, p. 295 et suiv. — Romain Rolland, *l'Opéra en Europe*, p. 114.

qu'il était absolument remis de sa maladie et qu'il le suppliait de lui accorder l'autorisation de se rendre en France [1].

Le 30 septembre 1604, Caccini quitta Florence avec ses deux filles, sa femme, son fils Pompeo qui était peintre et un page de musique, son élève [2]. Un cheval de selle, deux litières, cinq mules et un sommier furent nécessaires au transport des voyageurs et de leurs bagages. Caccini avait reçu du grand duc une somme de quatre cent cinquante ducats pour les frais de la route.

Arrivé à Paris, Caccini alla remettre au florentin Concini, favori de la reine [3], une lettre d'introduction que lui avait donnée au départ la duchesse de Toscane [4]. Concini fit bon accueil au musicien et à sa famille et s'empressa de les présenter à la cour. Les Florentins se firent entendre en présence des souverains dans le répertoire le plus varié : airs italiens, français et même espagnols [5]. Leur succès fut considérable. Un grand seigneur anglais qui assistait à un de leurs concerts, s'efforça de les décider à passer la Manche, les assurant que la reine Elisabeth adorait la musique italienne et qu'elle les accueillerait avec enthousiasme.

Henri IV, qui aimait beaucoup la musique, fut charmé par la voix de la Cecchina. Il protesta que personne n'avait jamais chanté de telle sorte et pria Caccini de lui laisser sa fille. Le musicien en référa au grand duc qui envoya l'autorisation demandée [6]. Francesca demeura donc sans doute à la cour après le départ de son père, bien que nous n'ayons pu trouver trace de son séjour dans aucun document du temps.

1. « Ben desidererei che risolvendosi S. A. non mi lasciasse perdere l'occasione dei buoni tempi... » Le texte de cette lettre a été publié par Solerti dans son étude de la *Rivista Musicale* sur le voyage de Caccini.

2. « Addi, 30 Settembre 1604. Mess. Giulio Caccini, Musico, va a Parigi, chiamato dalla Regina e con seco la Moglie, e due sue figliole e un suo figliuolo pittore e un putto che canta che è suo allievo. Ha con seco due lettige a nolo con 5 muli, un mulo da soma e un cavallo da sella. Ebbe per donativo ducati 450. » Note du majordome Giovanni del Maestro (Arch. de Florence. *Carte Strozziane*, f. XXXC, 6.

3. V. Berthold Zeller, *Henri IV et Marie de Médicis*. Paris, Didier, in-8°.

4. Lettres de Caccini du 19 février et du 1er mai 1605, publ. par Solerti.

5. Lettre du 19 février : concert au Louvre « dove, havendo cantato italiano, spagnuolo et francese... » La musique espagnole était alors très goûtée à la cour de France. En 1601, une cantatrice espagnole, la señora Isabel, avait charmé la reine (*Cinq cents Colbert* 86, f° 8), et dans le IIe livre des *Airs mis en tablature de luth*, de Bataille (1611), on trouve six airs espagnols de grand caractère.

6. C'est ce qui paraît résulter de la lettre du 1er mai au grand duc, où Caccini déclare que la réponse de Ferdinand Ier au sujet de la *Checchina* a fait grand plaisir aux monarques français « Ho notificato a loro Maestà quanto V. A. mi ha riposto in materia della mia figliuola, e ne mostrarono sentir gusto particolare ». La Cecchina était en tous cas de retour en Toscane au mois d'avril 1610, car à cette date elle se fait entendre à Pise en présence du grand duc. V. Solerti, *Musica, ballo, drammatica*, p. 59.

Dans les derniers jours d'avril 1605, Caccini se rendit avec sa famille à Fontainebleau pour prendre congé de Henri IV et de Marie de Médicis. Ceux-ci lui exprimèrent toute leur satisfaction et lui remirent des lettres pour les souverains de Toscane, où ils ne cachaient pas le plaisir qu'ils avaient pris à « ouïr par deça » le chanteur et sa troupe [1].

Les Mémoires français du temps sont muets sur le séjour de Caccini en France [2]. Il serait hasardeux d'en conclure que sa présence passa inaperçue et ne put exercer aucune influence sur notre art musical. Un demi-siècle plus tard, Luigi Rossi viendra à Paris, et pourtant son nom et son séjour dans la capitale resteront enveloppés d'un nuage obscur jusqu'aux recherches de ces dernières années. Il en va de même pour Caccini. Son nom ne parvint sans doute pas au grand public, mais les musiciens se rendirent mieux compte de l'importance du personnage. De tous les compositeurs italiens de cette époque, il est le seul qui soit bien connu en France. Trente ans plus tard, le père Mersenne qui cite à peine Monteverde et paraît ignorer Emilio del Cavaliere et Marco da Gagliano, parle, en plusieurs endroits de son *Harmonie Universelle*, de Giulio Caccini [3] et

1. La lettre d'Henri IV se trouve aux Archives de Florence (*Med.* 4728, f° 65). Elle a été publiée avec quelques corrections orthographiques dans l'édition des *Lettres missives d'Henri IV*, tome VIII, p. 908. — Voici le texte de la lettre de Marie de Médicis demeurée inédite : « Mon Oncle, vous recevrez celle-cy par les mains de Giulio Romano lequel s'en retourne maintenant par delà avec sa troupe, et vous puis assurer qu'il s'y est si bien comporté qu'il a laissé beaucoup de contentement de luy au Roy Monseigneur, à moy et à tous ceux qui l'ont ouy. C'est pourquoy, je vous prye de l'avoir toujours en toute bonne et favorable recommandation aux occasions qui s'en présenteront. Je prie Dieu, mon Oncle, qu'il vous ayt en sa saincte et digne garde... A Fontainebleau, le 26 Avril 1605. » (*Med.* 4729, f° 151). Une lettre pour la grande duchesse conçue dans dans des termes semblables, fut aussi confiée à Caccini (*Med.* 4729 f° 153). On trouve aussi le texte de ces deux lettres en compagnie de trois autres missives adressées par la reine à son frère et ses cousins, dans le fonds des Cinq cents Colbert (86, f°s 267 et 268).

2. En Italie au contraire, le voyage de Caccini fit un certain bruit. Voilà ce que Severo Bonini en dit dans son *Discours sur la musique*, rédigé vers 1640 : « Il signor Giulio Caccini, inventor del nuovo stile, è stato cosi eccellente nel cantar solo nella sua gioventù che non si trovò chi lo superasse. I concerti a più voci che in casa sua faceva erano invero mirabili essendo tutti adorni di peregrine grazie ; del che [fede] facevano le moltitudini spesse de' principi e signori grandi forestieri e della nostra città di Firenze ch'andavano, quasi che per favore, a sentirli. E fu tale il grido e la fama, ch'arrivata sino alle Maestadi Cristianissime di Francia Enrico e Maria Medici, sua sposa, convenne al detto signor Giulio con tutta la sua virtuosissima famiglia far passaggio et andare per ordine loro a fare udire la nuova maniera di cantare : dove arrivata, non potria lingua umana esprimere quanto fossero stati accarezzati e quante lodi et onori ebbero da quelle, non solo Maiestadi, quanto da tutti i principali duchi e baroni di Francia, che qui si ritrovarono » (Solerti, *Origini del melodramma*, p. 135).

3. *Harmonie universelle. Des chants*, p. 357 et 362. Il semble que « l'Art de bien chanter, Florence, 1621, » attribué par Mersenne à Caccini ne soit qu'une réimpression des *Nuove Musiche*.

Le prestige de Caccini se conserve si vivace en France que, vers 1670, le chanoine

analyse longuement la méthode de chant placée en tête des *Nuove Musiche*.

L'influence personnelle de Caccini paraît donc avoir été réelle[1]. Si l'on étudie les airs dramatiques imprimés dans les recueils de Gabriel Bataille[2], on se rend compte que nos musiciens connurent fort bien, vers 1600, le *stile rappresentativo*. On trouve dans leurs récits des vocalises et des ornements apparentés à ceux des réformateurs florentins et dont les œuvres du XVI[e] siècle n'offrent aucun exemple. La mélodie devient de plus en plus dépendante du vers. On sent un effort constant vers une déclamation musicale plus simple et plus naturelle. Des airs italiens apparaissent dans les recueils imprimés vers le même temps[3], enfin les compositeurs français donnent à la musique dramatique une part toujours plus grande dans les Ballets de Cour. Ainsi l'influence ultramontaine agit sur notre art sans nulle violence. Tout en s'enrichissant de tournures nouvelles, la musique française conserve son caractère et son originalité. L'art des disciples de Mauduit : Guédron, Antoine Boesset ou Bataille, ne connaît pas les audaces expressives auxquelles se plaisent les Italiens du temps ; les sentiments élégiaques et mélancoliques dominent et les cris de passion y sont rares, mais cette musique d'intimité renferme des trésors de sensibilité, d'émotion, d'invention mélodique. Les Italiens eux-mêmes en subissent le charme[4].

Ouvrard lui attribue tout l'honneur de la réforme mélodramatique : « Julio Caccini, Florentin, a introduit le premier la basse continue, au commencement de ce siècle, l'an 1600 et de là on a pris occasion de mêler avec les voix toutes sortes d'instrumens en différentes manières. » *La Musique rétablie depuis son origine et l'histoire des progrès qui s'y sont faits jusqu'à notre temps*, ch. V, p. 28, Bibl. de Tours, mss. 822.

1. Il y aurait lieu de rechercher si cette influence ne fut pas réciproque et si le séjour de Caccini à la cour de France ne fut pas pour quelque chose dans le changement de style qu'il est aisé de discerner entre les *Nuove Musiche* et le *Fuggilozio Musicale* (1613) dont beaucoup de morceaux rappellent la forme de l'air de cour.

2. *Airs* | *De Differents* | *Autheurs*, | *Mis en tablature de luth.* | *Par Gabriel Bataille.* A Paris, | Par Pierre Ballard, Imprimeur en musique du Roy, | demeurant rüe S. Jean de Beauvais, à l'enseigne du mont Parnasse. (*Livre I*) 1608. — *Second Livre*, 1609. — *Troisiesme livre*, 1611. — *Quatriesme livre*, 1613. — *Cinquiesme livre*, 1614. — *VI*[e], 1615, *VII*[e], 1617, *VIII*[e], 1618, *IX*[e], 1619, *X*[e], 1621, *XI*[e], 1623. La Bibl. du Conservatoire en possède une collection complète. La Bibl. Nat. possède les livres IV (incomplet) à XI.

3. A dire vrai, l'air « *Credi tu per fugire* » inséré dans le I[er] livre des *Airs en tablature de luth* (1608), est d'une forme si française qu'on ne saurait le considérer comme une œuvre étrangère. Mais il est curieux néanmoins de voir les compositeurs de la cour mettre en musique des textes italiens. Quelques années plus tard, Boesset écrit de même deux airs italiens : *Non speri pietà* et *Dove mi lasci ingrata* imprimés dans le VIII[e] *Livre* | *d'Airs* | *de cour* | *et de* | *differents autheurs*, A Paris | par Pierre Ballard..... 1628, in-8°, 52 ff. (B. Nat., Réserve Vm 7/277).

4. On lit souvent dans les *diarii* florentins publiés par Solerti, des indications de ce genre : « Li franzosini musici sonorno gli violini alla francese » (31 mai 1612). *Musica, Ballo e drammatica alla corte Medicea*, p. 65. M. Torchi, dans son étude sur

Il y eut certainement, en ces premières années du XVIIe siècle, un courant d'influence française en Italie : Rinuccini importe à Florence le Ballet de Cour parisien, des bandes françaises parcourent la péninsule en jouant sur leurs violons les airs et les danses de notre pays. Enfin, non seulement un grand artiste comme Giulio Caccini ne dédaigne pas d'interpréter nos airs de cour, mais le duc de Mantoue envoie même à Paris son chanteur Gio. Maria Lugharo pour y étudier la manière française [1]... Ainsi, durant quelques années, une sorte d'équilibre s'établit entre les enseignements que nous recevons de l'Italie et ceux que nous lui donnons. Ce fécond échange d'idées sera d'ailleurs de bien courte durée. Avant peu nos musiciens vont se désintéresser de tout ce qui se passe au-delà des monts, jusqu'au jour où, menacés par l'invasion italienne, ils devront compter avec un adversaire déjà triomphant.

III

Les comédiens Italiens furent les vulgarisateurs en France de l'art mélodramatique et préparèrent les esprits aux intrigues bizarres, chères aux librettistes de l'opéra italien. La mode des intermèdes lyriques les avait contraints de bonne heure à cultiver le chant [2]. Certaines troupes, au milieu du XVIe siècle, renfermaient un assez grand nombre de musiciens pour pouvoir interpréter, avec leurs seules ressources, de longues scènes chantées. En 1574 les *comici*

La Musica istrumentale in Italia (Bocca, 1901), note l'apparition vers 1610 dans les recueils manuscrits et imprimés italiens des *balletti francesi* et leur influence sur l'évolution des formes instrumentales : « Notevole è il fatto che i nomi ed anco le forme dei balli, e dei balli francesi per di più, cominciano a mostrarsi nella suonata italiana, la quale... oltre alla forma di canzone e di sinfonia in un tempo solo e in due temi principali con uno o due ritornelli mantenuta nello stile della canzone vocale e del madrigale, accetta una forma per cui essa viene divisa in varii tempi secondo il succedersi di parecchie danze o arie di danza ond'ella è costituita... », p. 32 et suiv.

1. Rien de plus significatif que les lettres du musicien où il rend compte à son patron de ses efforts pour s'enrichir la mémoire des plus beaux airs de France : « Per arrichirmi meglio delle più belle arie di Francia e della maniera del cantarle ». Dans une autre lettre, le même artiste exprime son désir d'aller à Paris « per prendere ancor meglio tutte queste arie francese sì per cantare, come per sonare. » V. les lettres de Gio. Maria Lugharo au duc de Mantoue, publiées par Bertolotti. *La Musica in Mantova*. Ricordi, pp. 80 et 81. (Les lettres dont Bertolotti ne donne pas la source, sont classées à l'Archivio Gonzaga sous la cote : Francia 666. — 1606 — (*Diversi*).

2. V. Alessandro d'Ancona. *Origini del teatro italiano*. Solerti : *Albori del melodramma*, *passim*.

gelosi représentèrent ainsi devant Henri III à Venise[1], une tragédie du poète Frangipane, mise en musique par Claudio Merulo[2], sorte de petit opéra ou plutôt de vaste cantate allégorique et mythologique où étaient exaltées les vertus du monarque.

Les *Gelosi* vinrent en France quelques années plus tard et donnèrent sans doute à la cour de Henri III les pièces à intermèdes et les pastorales entremêlées de chœurs qui faisaient leur gloire en Italie[3]. Devant le peuple ils paraissent s'en être tenus aux *commedie dell' arte*. L'arrêt du Parlement qui les frappe les accuse en effet de n'enseigner « que paillardises et adultères », « de tenir escole de débauche à la jeunesse de tout sexe de la ville de Paris »[4]. Quoi qu'il en soit de ces anathèmes, nous n'avons que des données trop vagues sur le répertoire des *Gelosi* pour pouvoir en faire état. Nous sommes un peu mieux renseignés sur les différentes compagnies qui passèrent les Alpes sous le règne de Henri IV.

Ce prince n'aimait pas moins la comédie que la musique[5]. Encore roi de Béarn, il entretenait à Nérac une troupe italienne qui lui donnait cet agréable passe-temps. Devenu roi de France, il couvrit de sa constante protection les comédiens ultramontains. Il écrivit lui-même au fameux *Harlequin*, Tristano Martinelli, pour l'engager à faire le voyage et témoigna la plus grande bienveillance à la compagnie de l'acteur Francesco Andreini qui visita la France en 1603[6].

1. De Nolhac et Solerti. *Il viaggio in Italia di Enrico III, Re di Francia e le feste a Venezia, Ferrara, Mantova e Torino.* Roma, 1890, in-8. Baschet. *Les comédiens italiens en France*, p. 53 et suiv.

2. Le livret manuscrit de cette *Tragedia* se trouve à la Bibl. Nat., ms. ital., 799. Il en fut tiré plusieurs éditions à Venise.

A noter ce passage de l'avertissement (2e édit.), qui montre les préoccupations humanistes des auteurs : « Tutti li recitanti hanno cantato in suavissimi concerti, quando soli, quando accompagnati e infin' il coro di Mercurio era di sonatori, che avevano quanti vari istrumenti che si sonarono giamai... Non si è potuto imitare l'antichità nelle composizioni musicali avendole fatte il S. Claudio Merulo, che a tal grado non devono giamai esser giunti li antichi... »

3. Le 28 juillet 1577, les Gelosi représentent devant la cour de France, à Blois, une pastorale (Baschet, *op. cit.*, 73). Peut-être était-ce l'*Aminta* du Tasse, qu'une troupe de Gelosi avait jouée le 31 juillet 1573 devant le duc de Ferrare. V. Solerti : *Vita di Torquato Tasso* et *Teatro di T. Tasso* (Bologna, 1895).

4. *Journal de L'Estoile*, cité par Baschet. *Les comédiens italiens en France*, p. 74.

5. Sans avoir l'affinement artistique des derniers Valois, Henri IV adorait la musique. En 1590, au plus fort de la lutte qu'il soutenait pour conquérir son royaume, douze joueurs d'instruments et neuf chantres émargeaient au budget de sa maison (ms. fr., 7856, p. 1450 et suiv.). La sévère économie de Sully fit peu à peu réduire ce nombre. En 1599, il n'y a plus que huit chantres et cinq instrumentistes. En 1592, Henri IV avait créé un *superintendant* de sa musique, Alexandre de Bonnières (ms. fr., 7835, pièce 27). En 1597, deux des violons de Henri IV sont italiens : Battista et Pierluigi Delfinone (Note de Robillart de Beaurepaire dans l'édition de l'entrée de Henri IV à Rouen (1887).

6. V. Baschet. *Les comédiens italiens en France*, p. 86 et suiv.

Issu de la noble famille des Cerrachi de Pistoja, Francesco Andreini avait mené une vie pleine d'accidents [1]. Soldat, les hasards de la guerre l'avaient fait tomber aux mains des Turcs qui l'avaient gardé huit ans en esclavage. S'étant évadé, il était entré, vers 1577, dans la troupe des *Gelosi* où il avait tenu avec succès divers rôles, notamment celui de *Capitan Spavento del Val d'Inferno* qui l'avait rendu célèbre. Il avait épousé la fameuse Isabella de la famille des Canali de Venise. Poétesse [2], bel esprit [3], comédienne illustre, c'était aussi une excellente musicienne qui « chantoit bien et jouoit admirablement des instruments » [4].

E di musico suon portando il vento
Gran Sirena del Ciel sembrava al Canto [5].

Francesco Andreini excellait à chanter dans les pastorales des airs champêtres avec accompagnement de flûtes [6]. Les deux époux durent bien souvent charmer les oreilles des courtisans français durant les quelques mois qu'ils passèrent à Paris. Henri IV raffolait d'Isabella et ne dut se séparer d'elle qu'à regret, au mois d'avril 1604 [7]. En arrivant à Lyon, la pauvre Isabella tomba malade et mourut laissant sept enfants, dont un allait par la suite jouer un rôle éclatant.

Né à Florence en 1578, Giambattista Andreini avait fait ses humanités à l'Université de Bologne pendant que ses parents parcouraient

1. Bevilacqua, *Giambattista Andreini e la compagnia dei Fedeli. Giornale storico della letteratura italiana.* Loescher, 1894. Anno XII, p. 77 et suiv.

2. Ses œuvres principales sont : « *Myrtilla, favola pastorale* ». — *Sonetti, canzoni epitalami...* Milano, 1601. — *Lettere* (six éditions de 1607 à 1647).

3. Della Chiesa affirme qu'elle écrivait tout à fait bien en latin, espagnol et français, et avait grande connaissance des choses de la philosophie (*Teatro delle donne letterate*, Mondovi, 1620, p. 200).

4. Bayle, *Dictionnaire.*

5. *Pianto d'Apollo. Rime funebri in morte d'Isabella Andreini.* Milano, 1606 (p. 25), œuvre du fils de la comédienne : l'illustre Giambattista Andreini.

6. Dans la préface des *Bravure del capitan Spavento* (Venise, 1624), on rappelle les divers rôles où il excellait, et on ajoute : « E maravigliosamente poi la parte d'un pastore nominato Corinto nelle pastorali, suonando varii e diversi stromenti da fiato, composti di molti flauti, cantandovi sopra versi boscarecci e sdruccioli ad imitazione del Sannazaro. »

7. On peut juger de l'impression qu'Isabella avait produite en France, en lisant l'ouvrage de Mademoiselle de Beaulieu : *La première atteinte contre ceux qui accusent les comédies, par une demoiselle françoise* : A Paris, chez Jean Richer..., 1603. — (Bibl. Nat., Réserve Ye, 3219). L'envie, déclare-t-elle, serait « dissipée sur la terre, par les zéphirs de l'haleine de cette fleur céleste d'Isabelle. » A la fin, elle place des « Stances à Madame Isabelle sur l'admiration où elle a tiré la France ». L'œuvre est dédiée en ces termes au duc de Nemours : « Je vous ai veu libéral aux louanges de l'esprit de la Signore Isabelle, dont les comédies se peuvent maintenir ce que vous les avez jugées, Monsieur, un plaisir semblable aux repas des Avettes, où il n'y a souillure, polution, ni amertume... »

l'Europe avec les comédiens *Gelosi* de Flaminio Scala[1]. En 1601, il avait épousé la Virginia Ramponi qui devait s'illustrer sous le nom de *la Florinda*. Génie incomplet, tourmenté et bizarre, Andreini eut des idées fort originales et paraît avoir exercé une influence réelle sur l'évolution de l'opéra. Ses pièces étranges, aux intrigues extravagantes, furent extrêmement prisées en Italie comme en France. Sans être de véritables mélodrames, puisque la musique n'y joue qu'un rôle épisodique, certaines d'entre elles présentent la structure des grands opéras à machines qui vont triompher à Rome sous les Barberini et être importés en France par Mazarin. Entre *la Centaura* d'Andreini, *la Finta Pazza* de Strozzi et l'*Orfeo* de l'abbé Buti, il n'y a pas solution de continuité. Ainsi, durant de longues années, le public français va être préparé par les comédiens italiens à l'introduction de l'opéra romain.

A l'époque où Andreini commença à se faire connaître, la réforme mélodramatique était si récente qu'il n'y avait pas encore, à proprement parler, de chanteurs d'opéra. Lorsqu'on montait une tragédie lyrique, on distribuait les rôles à des *virtuosi da camera*, ou plutôt à des comédiens ayant de la voix. On préférait ces derniers pour leur habitude de la scène, leur jeu varié et leur déclamation expressive. Les compagnies d'acteurs italiens eurent ainsi très souvent à prendre part à des représentations musicales. En 1608, le mariage de François de Gonzague et de Marguerite de Savoie fut l'occasion de grandes réjouissances. On manda à Mantoue la troupe des *Fedeli* à laquelle appartenaient Giambattista et sa femme. Les comédiens devaient se faire entendre dans les entr'actes d'un nouvel opéra de Monteverde, l'*Ariana*[2]. Les répétitions touchaient à leur fin quand la Caterinuccia Martinelli (*la Romanina*) qui jouait le personnage d'Ariane mourut subitement. Le désarroi fut grand. Heureusement on s'avisa de demander à Virginia Andreini de remplacer à l'improviste la *Romanina*. Elle accepta et apprit son rôle en moins d'une semaine[3]. Le jour de la première, elle interpréta avec une émotion si poignante les pages sublimes où Arianne se lamente sur son sort, qu'à ses accents des milliers de spectateurs versèrent des larmes. Quelques mois plus tard, elle parut dans le *ballo delle Ingrate* dont Monteverde avait com-

1. Bevilacqua. *Op. cit.*
2. Monteverde traversait alors une crise des plus cruelles, sa jeune femme se mourait. Il s'était mis à l'œuvre avec une sorte de rage. On craignit un moment qu'il ne se tuât de travail. V. R. Rolland, *L'Opéra en Europe*, p. 88 et 89.
3. P. Canal. *La Musica in Mantova. Mem. del R. Ins. Veneto*, XXI, part. III, p. 764.

posé la musique sur un livret d'Ottavio Rinuccini [1]. Durant les quelques mois qu'il passa à Mantoue, Giambattista Andreini fut donc à bonne école pour connaître et apprécier le mouvement mélodramatique.

Appelée par Marie de Médicis, la troupe des *Fedeli* vint en France durant l'été de 1613 [2]. Le vieil *Harlequin* en était l'âme [3] ; à ses côtés brillaient Giambattista Andreini, la *Florinda*, le *Capitan Rinoceronte* et plusieurs autres excellents comédiens. Ils laissèrent à la cour un souvenir si agréable que, quelques années plus tard, le roi Louis XIII désira les entendre de nouveau. Les *Fedeli* revinrent dans les derniers jours de l'année 1620 pour ne repartir qu'en février 1622. Entre temps, Andreini était passé directeur de la troupe [4] et y exerçait une influence décisive. Fêté par Louis XIII et Anne d'Autriche, le comédien se prit d'affection pour notre pays et ne cessa dès lors d'y faire de fréquents séjours. Nous l'y trouverons encore, en 1647, lors des représentations de l'*Orfeo* [5].

Toute sa vie Andreini fut hanté par le mélodrame [6]. Cette préoccupation se manifeste non seulement dans certaines de ses pièces destinées à la musique comme la *Maddalena* ou la *Centaura*, mais même dans son grand poème religieux l'*Adamo*, prototype du *Paradis Perdu* de Milton. D'un bout à l'autre de cette œuvre, qu'il acheva en 1613 et qu'il dédia à la reine de France, on sent que le poète se représente les faits comme se passant sur une scène d'opéra. Ce sont les mêmes décors, les mêmes dispositifs. Les chœurs chantés par les anges, les séraphins, les chérubins y abondent. La *Vana Gloria* assise sur un char, traîné par un géant, chante un récit en touchant une lyre [7]. Plus loin, un esprit infernal entonne les louanges de Lucifer avec accompagnement de stridents instruments infernaux [8].

1. Le livret a été réimprimé par Solerti dans *Gli Albori del melodramma*, tome II, p. 258 et suiv., la musique, publiée dans les *Madrigali guerrieri* de 1638, a trouvé récemment place dans le tome VII de la collection : *l'Arte musicale in Italia*, de Torchi. Ricordi, édit.

2. V. Baschet, *op. cit.*, chap. VI.

3. Le roi et la reine le couvraient de leur protection. Marie de Médicis écrit en 1612 au grand duc de Toscane : « Mon cousin, puisque Harlequin m'a choisie pour sa commère, il faut que je prenne quelque soing de ce qui luy touche et à ses enfans. » *Mediceo*, 4729, f° 298. — V. aussi Baschet. *Les comédiens italiens en France.*

4. Après le départ d'Harlequin.

5. V. Picot. *Gli ultimi anni di G. B. Andreini. Rassegna bibliografica delle lettere italiane*, tome IX, p. 66.

6. Nous croyons devoir rappeler que nous employons ce terme au sens étymologique de drame musical, drame lyrique.

7. Acte II, scène V.

8. Qui cantando dovranno accompagnar la sua voce rauchi stromenti infernali, III, 4.

La *Carne* chante trois strophes suivies d'une grande symphonie [1]. Il y a un ballet de nymphes [2] et un autre de follets qui dansent les Matassins [3]. Il est même fort possible que certaines scènes fussent destinées à être déclamées en style récitatif, du moins la coupe des vers permet de le supposer.

La *Maddalena*, représentée par la troupe des Fedeli, en 1617, est presque un opéra, elle marque une étape entre la pastorale florentine, inspirée de l'art antique, et les pièces à grand spectacle qui vont faire fureur à Venise et à Rome. « De la confusion de différents genres, tragédie, comédie, tragi-comédie, drame religieux, sort peu à peu la forme nouvelle qui s'intitule *melodramma*, c'est-à-dire l'Opéra moderne. La *Maddalena* marque déjà le dernier stade de cette transformation puisqu'il est hors de doute que la plus grande partie de cette œuvre ne fut pas récitée mais chantée [4]. » En effet, Salomon de Rossi, Claudio Monteverde, Muzio Efrem et Alessandro Giunizzoni da Lucca mirent en musique maints passages de *la Maddalena* [5]. Andreini eut encore à collaborer avec un compositeur pour un *intermedio* à grand spectacle qu'il écrivit pour la cour de Mantoue, en 1619 [6].

En 1622, à la veille de quitter Paris, Andreini publia et dédia à d'illustres personnages plusieurs œuvres théâtrales dont deux, *la Centaura* et *la Ferinda*, offrent un très grand intérêt pour l'histoire des formes mélodramatiques [7]. Les autres : *Amor nello specchio, la Sultana, Li duo Leli simili*, sont de simple *commedie*, où l'on ne rencontre qu'incidemment la musique et la danse associées à l'action [8] : Sérénades la nuit, airs à boire durant un souper, ballet ordonné par le maître du lieu, etc... *La Ferinda* et *la Centaura* témoignent au contraire d'un effort très original pour associer la musique récitative à la comédie, ce sont des manières d'opéras-comiques et il est possible que ces pièces, ou d'autres semblables, aient donné à Molière la première idée de ses comédies ballets.

1. Acte V, sc. I.
2. Acte V, sc. VI : « choro di donzelle alla Ninfale canta danzando. »
3. Acte III, sc. V : « Cantano e ballano e si sentono suoni rauchi. »
4. Bevilacqua, *op. cit.*
5. « *Musiche di alcuni excellentissimi musici, composte per la Maddalena di G. B. Andreini*. Venezia, Gardano, 1617 ».
6. Bevilacqua, *ibid.*
7. M. Pirro a le premier attiré l'attention des musicographes sur ces deux pièces dans son livre sur *Descartes et la musique*, p. 106.
8. Dans la *Sultana*, la musique sert à donner une couleur plus ou moins orientale à l'œuvre par ses trompettes, ses clochettes et ses cymbales. On y voit mentionnés des « récits turquesques ». La comédie *Li duo Leli simili* finit par une moresque. Enfin l'on trouve plusieurs chansons dansées dans l'*Amor nello specchio*. Toutes ces comédies se trouvent à la Bibl. Nat. et à la Bibl. de l'Arsenal.

La Ferinda est une sorte d'opéra bouffe. Dans sa préface, Andreini la présente comme une tentative nouvelle [1]. Durant les années qu'il a passées à Mantoue, il a eu l'occasion d'entendre de nombreux opéras [2] : « l'Orfeo, l'Ariana, la Silla, la Dafne, la Cerere et la Psyche, pièces vraiment admirables, tant pour l'excellence des cygnes fortunés qui y chantèrent glorieusement, que pour le rare génie des suaves musiciens qui harmonieusement et d'une manière angélique les composèrent ». La vue de ces opéras lui a suggéré l'idée d'écrire une *commedietta musicale*. Il a été arrêté quelque temps dans la réalisation de son dessein par la crainte de devoir renoncer aux dieux, aux machines, aux costumes somptueux qui contribuent pour une forte part au succès des opéras et qui s'accordent assez mal avec les sujets ordinaires de la comédie. Pour sortir de cet embarras, il a eu l'idée de placer la scène à Venise. De la sorte, perspectives maritimes, palais de marbre seront là à leur place, les costumes pourront être magnifiques sans choquer la vraisemblance, et, pour machines, il y aura les gondoles, circulant sur la scène, chargées de personnages. La Mythologie aura son lot. Thalie, sortant de l'onde sur une conque, chantera le Prologue. Après quoi la comédie commencera. Il semble que dans l'intention d'Andreini, la pièce dût être entièrement chantée [3], les airs et les ballets ne paraissant que pour rompre par leurs formes arrêtées la monotonie du récitatif. La *Ferinda* est d'ailleurs écrite avec habileté et les vers spirituels et alertes se prêtent tout naturellement à la musique.

La *Centaura* est une œuvre étrange [4]. L'invention en est extravagante [5]. Le premier acte, en prose, est une comédie, on y apprend que la

1. La dédicace au duc d'Alvi est datée du 7 mars 1622. V. *La Ferinda*... Parigi, 1622. Bibl. Nat., Yd, 4082.

2. « Alhor che per mia felice fortuna in Firenza e in Mantova fui spectator d'opere recitative e musicali, vidi l'Orfeo, l'Arianna, la Silla, la Dafne, la Cerere e la Psyche, cose in vero maravigliosissime, non solo per l'excellenza de fortunati cigni che le cantarono gloriose, come per la rarità de Musici canori che armoniose et angeliche le refero. »

3. Il a multiplié, dit-il, les « voci tronche, esclamazioni tanto ne' ridicoli come ne' gravi, acciò che l'eccellente Musico havesse occasion di monstrar il suo valore in questi differenti modi scherzando... » « Parimente, si come l'opere già dette sono quasi ripiene e vaghe, oltre la testura di versi ordinari di canzonette alla pindarica, così di questa anch'io ne resi adorna la mia, et in particolar in bocca de' ridicoli, come in occasion di fare serenate, e perchè ad ogni hor di cosi fatte cose è quasi ottimo condimento il Balletto, e pur qui dentro il Balletto ci posi. » — Il y a en effet dès le début (Act. I, sc. 1) un « Balletto di gentilhuomini a calze intere, e di gentildonne alla forestiera vestite. »

4. *La Centaura. Soggetto diviso in Commedia, Pastorale, e tragedia*. Parigi, 1622, Bibl. Nat., Yd, 4078.

5. Andreini convient dans la préface que de toutes ses œuvres, c'est sans contredit la plus extravagante : « Quest'è un invenzione contrarissima in sè stessa ; nel primo atto essendo comedia, nel secondo pastorale, nel terzo tragedia. »

femme du Centaure est fille du roi de Rhodes ; le deuxième acte, en prose, contient une scène de sacrifice et de chœurs ; il relève du genre pastoral et nous fait pénétrer dans l'intimité de la famille du Centaure ; le troisième acte, en vers, avec quelques passages en prose, appartient au genre tragique, il montre la Centauresse, débarquée à Rhodes, faisant valoir ses droits au trône de son père.

La pièce commence par un prologue entièrement chanté. Des personnages allégoriques et des divinités, annoncés par des symphonies appropriées à leurs caractères et à leurs attributs, se succèdent sur le théâtre [1]. Des flûtes et des *piffari* saluent l'entrée de Pan, dieu des forêts ; des *trombe sorde* et des *tamburi discordi*, celle de la Tragédie ; des *stridenti regali*, celle du Sagittaire ; un *organo di legno in suon mesto* prélude au chant de la Muse Thalie et des fanfares de trompettes commencent et finissent le prologue. Le rideau en se levant découvre une vue en perspective d'une belle ville, ornée de colonnades et de pyramides. Au milieu de la scène se tient Thalie, une couronne à la main, qui chante un air coupé par une ritournelle. C'est là un véritable prologue d'opéra nécessitant l'emploi d'un orchestre important et varié.

La musique n'intervient pas dans le premier acte qui est une comédie banale. La pastorale renferme une scène de sacrifice construite selon les formules alors en usage et comportant des chœurs assez développés. L'acte III est partiellement traité en style récitatif [2]. Certaines scènes semblent arbitrairement détachées d'un opéra. Un formidable ensemble où s'unissent tous les chœurs termine la pièce en acclamant *la Centaura bambina* [3].

On voit quelle place tient la musique dramatique en cette œuvre qui annonce déjà les étranges *Feste teatrali* de Giulio

1. « S'udrà un rimbombo d'una sinfonia di flauti, storte, o verdi pifari suonar un altra sinfonia et a questo suono uscirà a fuori il Dio Pane... Al suon di trombe sorde e di tamburi discordi uscirà la Tragedia e qui, subbito che sarà nel mezzo al teatro, s'udirà un organo di legno in suon mesto e essa, cantata la sua ottava, e passeggiato nel mezzo in quello... Al suon d'una sinfonia di stridenti regali, nell' alto comparirà il Sagittario in cima della fascia del Zodiaco, la qual si vedrà solo mezza in prospettiva, e lì come s'è detto in cima, al suon di quella sinfonia farà a moto di ballo.... — Finito il Prologo al suon d'infinite trombe..... » (*Ordine per recitar quest' opera*).

2. La scène V où figurent *Dolore, Perdita* et *Giustizia*, porte cette indication : « Ad uno ad uno usciranno, e tutte queste parti si potrebbono cantare nello stil recitativo ».

3. « Choro di pastori cantando, e qui si potrà fare che'l choro de' musici del Re di Rhodi cantando con quelli de' pastori, faccia la melodia maggiore, però lascieranno cantar prima gli stessi soli pastori; poi..., potranno alhor con doppio choro terminar l'opera conducendo in bell' ordine fuor di theatro la Centaurina » (scène XII).

Strozzi, représentées vingt ans plus tard à Venise. Il est évident que si les pièces à grand spectacle d'Andreini furent montées à Paris, vers 1620, elles purent donner une idée approximative au public français des opéras d'Italie. Malheureusement le fait est douteux[1]. On ne trouve nulle traces dans les mémoires ou les gazettes du temps de représentations qui auraient dû provoquer la curiosité générale. Les pièces avec musique formaient pourtant en quelque sorte la spécialité des *Fedeli* et il est bien invraisemblable qu'ils se soient abstenus d'en donner aucune durant leurs séjours en France.

D'autre part, si Andreini choisit *la Centaura* de préférence à toute autre comédie pour la dédier à Marie de Médicis, n'est-ce pas parce que la Reine l'avait entendue et lui en avait exprimé sa satisfaction ? En tout cas, la publication à Paris de *la Centaura* et de *la Ferinda* ne dut point passer inaperçue en un temps où les beaux esprits se passionnaient pour le *Pastor Fido* et *l'Aminta*, où la foule courait entendre les lazzi des bouffons ultramontains. Assurément nombreux furent les poètes qui lurent ces livrets. C'est en les feuilletant peut-être que certains d'entre eux prirent la première idée de ces tragédies de machines qui allaient triompher sur le théâtre du Marais.

Les pièces d'Andreini préparèrent progressivement le public parisien aux intrigues extravagantes qu'il allait retrouver quelques années plus tard dans l'opéra ; elles lui donnèrent une idée des grandes fêtes sensuelles qu'étaient les spectacles musicaux en Italie. C'est un art décadent que celui d'Andreini[2]. La chorégraphie, la musique, la mise en scène empiètent sur le domaine de la Comédie, de la Pastorale et de la Tragédie. De ce mélange va sortir peu à peu l'opéra à machines, plus voisin certes, par l'inspiration, des pièces d'Andreini et de Strozzi où la musique ne joue pourtant qu'un rôle épisodique, que des tragédies lyriques de Caccini et de Monteverde. C'est cet opéra qui sera introduit en France sous la régence d'Anne d'Autriche et nous verrons qu'il sera fort bien accueilli d'abord. La génération qui aura assisté aux représentations des comédiens italiens acceptera sans opposition

1. *La Ferinda* fut publiée avant d'avoir été mise en musique. V. la note qui termine la pièce : « Se giamai quest'operetta meritasse d'esser posta in musica m'è paruto di compor eziandio la parte di Guerindo capitano in Spagnolo, perchè, posta nello stile recitativo musicale, farà buonissimo sentire. » En 1647, comme nous le verrons, Andreini cherchera à faire représenter la *Ferinda* après l'*Orfeo* de Luigi Rossi.

2. « Certamente, écrit M. Bevilacqua, l'arte drammatica fu in decadanza presso i Fedeli ; quella miscela farraginosa in cui si confondono la choreografia e la musica colle più strane invenzioni drammatiche nella magnificenza » (*op. cit.* — *Giorn. Stor. della letter. ital.*, XII, p. 77, sqq.)

L'Orfeo et les *Nozze di Peleo e di Teti ;* ce sera la génération suivante classique et anti-italianisante qui réagira. Les contemporains de Boileau brûleront ce que ceux de Voiture auront adoré.

IV

Bien avant que les opéras eussent révélé à la foule les beautés de l'art mélodramatique, les dilettantes et les curieux pouvaient se rendre compte de la luxuriante floraison de la musique italienne. Les rapports entre la France et l'Italie étaient continuels. Non seulement des savants comme Doni et Mersenne correspondaient entre eux et s'entretenaient de graves problèmes techniques [1], mais des échanges incessants d'imprimés et de manuscrits musicaux s'opéraient par-dessus les Alpes.

Les grands seigneurs qui visitaient la péninsule recueillaient dans les villes où ils passaient des objets d'art, des tableaux, des livres et aussi des partitions [2]. Nombre d'entre eux se piquaient de savoir chanter, jouer du luth ou de la guitare et avaient, parmi leurs valets de chambre, des musiciens qu'ils emmenaient avec eux. D'illustres seigneurs italiens venaient aussi de temps à autre séjourner à Paris. Nous y trouvons ainsi, de 1622 à 1624, le fameux Ottavio Corsini [3], grand amateur d'opéra et mécène renommé, qui, peu auparavant, avait donné un éclatant témoignage de son goût pour la musique dramatique en faisant représenter, dans son palais de Rome, l'*Aretusa* de Filippo Vitali. Il est fort possible qu'il ait amené avec lui quelques-uns de ses chanteurs préférés. En tout cas, dès le temps du ministère de Richelieu, un castrat ultramontain fit sensation dans les salons et les ruelles. « Mon Dieu, s'écriait en l'entendant, Madame de Longueville, que cet *incommodé* chante bien [4] » ! Mademoiselle Sandrier, qui avait séjourné

1. M. Pirro prépare une édition de cette correspondance, d'après le manuscrit de la Bibl. Nat., ms. fr., nouv. acq., 6204, 6205.

2. Mersenne dans son *Harmonie Universelle* publiée en 1636, parle de la partition du *San Alessio* parue en 1634 (*des chants*, p. 357). Brossard, copia de sa main de longs fragments de cette partition que lui avait prêtée « Madame de Barradas très digne religieuse et organiste de l'abbaye de Jouarre. *Catalogue manuscrit.* Réserve Vm[2e], p. 344. La partition du *San Alessio* se rencontre d'ailleurs dans plusieurs bibliothèques publiques de France.

3. Corsini vint en France en qualité de nonce du pape, il était alors archevêque de Tarse. V. Ademollo, *Teatri di Roma*, p. 4 et Passerini, *Famiglia Corsini*, p. 142.

4. Tallemant des Réaux. *Historiettes*, 3e édit., tome V, p. 140.

plusieurs années à Turin, remporta aussi un vif succès de curiosité en interprétant, à son retour à Paris, des airs et des récits italiens [1]. Sa vogue fut d'ailleurs de courte durée : on se moqua de ses grimaces et de ses accents passionnés ; « on diroit qu'elle a des convulsions », insinuait Tallemant des Réaux.

Les Français ne comprirent pas d'abord la nouveauté et la puissance de la musique dramatique d'Italie ; ils furent cependant sensibles à certains détails de technique vocale. La méthode italienne exerça, vers 1640, une influence considérable sur notre musique et détermina une véritable révolution dans l'art de chanter. Le principal artisan de cette réforme fut un gentilhomme nommé Pierre de Nyert [2]. Musicien accompli et doué d'une voix charmante, il accompagna à Rome en 1633, le maréchal de Créquy, désigné pour représenter la France auprès du Saint-Siège [3]. A Rome, de Nyert lia connaissance avec de nombreux virtuoses et assista aux fastueuses représentations d'opéra que donnaient les Barberini sur leur nouveau théâtre des *Quattro Fontane*. Le chant italien lui parut plus expressif, plus souple, plus nuancé que le nôtre ; il résolut de tirer parti de son expérience pour *ajuster la méthode italienne avec la françoise* [4]. Dès 1640, de Nyert jouissait d'une grande autorité dans les milieux artistiques. Louis XIII l'aimait et se plaisait à l'entendre chanter [5]. Ses avis furent bien accueillis ; de Nyert forma par ses conseils deux musiciens qui eurent une grosse influence au XVIIe siècle : Benigne de Bacilly qui fut le théoricien de la réforme et dont les *Remarques sur l'art de bien chanter* [6] furent durant un siècle le bréviaire des chanteurs français, et Michel Lambert dont les airs d'une préciosité italianisante firent longtemps les délices des académies et des ruelles. De très nombreux chanteurs s'instruisirent à cette école.

1. « Elle revint à Paris, il y a bien dix-sept ans, où elle se mit à chanter des airs italiens ; elle avait appris à Turin. Elle fit bien du bruit, mais cela ne dura guère ; plusieurs trouvent même qu'elle chante mal, car c'est tout à fait à la manière d'Italie, et elle grimace horriblement ». *Historiettes*, VI, 204.

2. Né à Bayonne vers 1597. A son retour de Rome, il devint premier valet de garde-robe du roi en 1638. Louis XIV en fit un de ses premiers valets de chambre. Il mourut le 12 février 1682, âgé de 86 ans. V. Tallemant, VIII, 99 et suiv. — Madame de Sévigné, *Lettres* (*passim.*) ; La Fontaine (*Epîtres*) ; Saint-Simon (*Mémoires*, I, 58, 60) ; Dangeau, *Journal*, II, 217, VIII, 249 ; Jal, *Dict. crit.* ; Cimber et Danjou, Arch. cur., XX, 431, etc.

3. Nicolas Chorier, *Hist. de la vie de Charles de Créquy*, Grenoble, 1683.

4. Maugars, *Responce faite à un curieux*..., édit. Thoinan, p. 40.

5. De Nyert fut un des trois ou quatre musiciens auxquels Louis XIII faisait chanter des airs spirituels près de son lit, durant son agonie. Il lui légua une somme de 600 livres (Testament de Louis XIII, Arch. des Aff. Etr. *France*, 846, f° 166 v°).

6. *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter*... A Paris, chez Charles de Sercy, 1661, in-8°. Il en fut tiré plusieurs éditions.

Ils n'y apprirent pas seulement, comme on l'a dit, à orner leurs airs de couplets en diminution [1], mais à prononcer distinctement les paroles, à respirer à propos sans couper le sens d'une phrase, à tenir compte de la prosodie, à déclamer en s'inspirant du rythme des vers. Cette réforme joua un grand rôle dans la formation d'un style récitatif français. Bien que les Cambert et les Lambert se soient gardés d'attaquer de front le problème de l'expression dramatique, ils composèrent des dialogues et des pastorales qui assouplirent la déclamation musicale et frayèrent la voie au récitatif lulliste [2].

Intéressés par les hardiesses harmoniques d'un Gesualdo ou d'un Monteverde, par la méthode vocale d'un Giulio Caccini, par la technique d'un Frescobaldi, nos compositeurs semblaient fort peu se préoccuper de l'opéra et des problèmes qu'il suscitait. Guédron, sous l'influence de la réforme florentine, avait tenté d'orienter la musique française vers un idéal dramatique, mais sa tentative n'avait pas eu de lendemain [3]. Vers 1640, nous n'avions plus que le vieux Boesset qui pût encore faire quelque figure auprès des Italiens. Le froid Henry Du Mont, l'ennuyeux Gobert, le brillant, mais superficiel Lambert étaient les meilleurs artistes que nous eussions pour lors. Comment prétendre opposer ces médiocrités distinguées aux génies d'Italie : aux Luigi Rossi, aux Carissimi, aux Cavalli ? La musique française traversait une période de stérilité. Le pis, c'est que nos compositeurs n'en avaient pas conscience. Ils admiraient leur art étriqué et souffreteux, sans daigner jeter les yeux sur les œuvres vivantes, inspirées, expressives des maîtres de l'opéra italien.

Dès 1636, le Père Mersenne s'irritait dans son *Harmonie Universelle* de cette indifférence stérile [4]. Il notait fort bien la différence qu'il y avait entre la musique voluptueuse, tranquille et un peu languissante des Français, et les accents passionnés des compositeurs italiens. Ceux-ci, disait-il, « représentent tant qu'ils peuvent les passions et les affections de l'âme et de l'esprit, par exemple la cholère, la fureur, le dépit, la rage, les défaillances du cœur et plusieurs autres passions,

1. V. notamment les nombreux exemples d'embellissement du chant cités par Mersenne dans le chapitre *Des chants* (*Harmonie Universelle*, 1636).

2. C'est ce que le P. Menestrier a fort bien expliqué dans un passage souvent cité : « C'est par les petites chansons qu'on a trouvé le fin de cette musique d'action et de théâtre... Il y a plusieurs dialogues de Lambert, de Martin, de Perdigal, de Boisset et de Cambert, qui ont servi pour ainsi dire d'ébauche et de prélude à cette musique que l'on cherchoit, et qu'on n'a pas d'abord trouvée ». *Représentations en musique*, 1681, p. 178.

3. Henry Prunières, *Le Ballet de Cour*, chapitres III et V.

4. *Des chants*, p. 357.

avec une violence si extraordinaire que l'on jugeroit quasi qu'ils sont touchez des mêmes affections qu'ils représentent en chantant, au lieu que nos Français se contentent de flatter l'oreille et qu'ils usent d'une douceur perpétuelle dans leurs chants, ce qui en empesche l'énergie ». Il reprochait aux Français d'éviter « les exclamations et les accents » comme tenant trop de la Comédie ou de la Tragédie, il leur prônait les belles comédies en musique qu'on voyait à Florence et à Rome, mais, ajoutait-il, « nos musiciens sont, ce semble, trop timides pour introduire cette manière de récyt en France, quoyqu'ils en soyent aussi capables que les Italiens, si quelques-uns les y poussent, qui veuillent faire la dépence requise en un tel sujet ».

Mersenne en cela se trompait, il fallait autre chose qu'un Mécène pour déterminer les Français à tenter la voie nouvelle ; il fallait non seulement bouleverser leurs préjugés puissants, mais changer de fond en comble leur nature musicale. Le goût de la musique dramatique n'est pas naturel aux Français et la meilleure preuve qu'on en puisse donner est que, durant deux siècles, les seuls grands dramaturges qui se soient manifestés en France, Lulli et Gluck, ne sont pas originaires de notre pays [1].

Une autre voix s'éleva peu après celle de Mersenne pour attirer l'attention des Français sur la musique italienne. Un illustre joueur de viole, André Maugars, au service du cardinal de Richelieu, ayant encouru sa disgrâce par une riposte un peu forte qu'il avait faite au roi, partit pour Rome et de là écrivit une longue épître qui fut publiée, en 1639, sous le titre de *Response faite à un curieux sur le sentiment de la Musique d'Italie* [2].

Maugars note avec une remarquable impartialité les qualités respectives de la musique française et de la musique italienne. Il observe « que nous péchons dans le défaut et les Italiens dans l'excez » mais il ne dissimule pas ses préférences pour l'art ultramontain [3]. Il n'a rien

1. Je dis dramaturges et non compositeurs. Rameau, Campra, Destouches sont de merveilleux musiciens, mais ils n'ont apporté aucun changement appréciable à l'esthétique dramatique de leur temps.

2. On ne connaît qu'un seul exemplaire de l'édition originale devenue rarissime. Il se trouve à la Bibl. Mazarine (29, 988). C'est déjà, d'après cet exemplaire, qu'en 1703 l'abbé Raguenet cite quelques passages de l'ouvrage de Maugars, à l'appui de sa thèse italianisante (*Parallèle des Italiens et des François*). M. Thoinan a réimprimé cette plaquette en la faisant précéder d'une biographie de Maugars. Thoinan, *Maugars célèbre joueur de viole*... Paris, Claudin, 1865, in-8°.

3. André Maugars connaissait bien la musique des différents pays d'Europe. Il avait fait partie en 1620 de la musique du roi d'Angleterre, Jacques I[er], et avait voyagé en Espagne. C'était un homme instruit, il publia deux traductions d'ouvrages de Bacon qui furent très estimées. La *Lettre* de Maugars révèle un artiste impartial et

entendu en France de comparable à ces grands motets où les récits à voix seule alternent avec les symphonies et les chœurs ; à ces histoires sacrées et ces comédies en style récitatif. Selon Maugars, nos compositeurs, nos chanteurs et nos instrumentistes ont tout à gagner à connaître mieux l'art de la péninsule. Il ne doute pas qu'à ce contact, ils ne cessent de s'absorber dans la contemplation de « leurs musiques par trop régulières » pour s'éprendre d'œuvres plus libres, plus hardies, plus vivantes [1].

Maugars voyait juste, et ses prédictions devaient peu après se réaliser. Les représentations d'opéras organisées par Mazarin allaient avoir une heureuse action sur nos musiciens. Elles allaient leur donner confiance dans le pouvoir expressif de la musique, stimuler leur activité et leur imagination créatrice, les faire sortir enfin des bornes étroites où les renfermait, non moins qu'un pédantisme scholastique, leur timidité naturelle.

d'un goût très sûr. Il distingue tout de suite dans la foule des compositeurs italiens : Monteverde et Frescobaldi. Il est curieux de noter qu'il fait un grand éloge de la cantatrice Leonora Baroni et du castrat Marc' Antonio Pasqualini, qui, tous deux, devaient venir à la cour de France quelques années plus tard.

1. « Pour nos compositeurs, s'ils vouloient un peu plus s'émanciper de leurs règles pédantesques, et faire quelques voyages pour observer les musiques estrangères, mon sentiment est qu'ils réussiroient mieux qu'ils ne font pas ».

CHAPITRE PREMIER

L'OPÉRA EN ITALIE SOUS LE PONTIFICAT D'URBAIN VIII (1623-1644)

I. L'opéra et la société romaine au XVIIe siècle. — Evolution de l'opéra à Rome de 1620 à 1640. — Les Barberini. — L'opéra à machines.
II. La vie musicale à Rome. — Ecole de la cantate. — Luigi Rossi. — Les représentations du *Palazzo d'Atlante*.
III. L'opéra à Venise. — Influence du milieu. — Francesco Cavalli.

I

Tandis que triomphaient à Paris le *Cid* et *Cinna*, que les honnêtes gens disputaient des mérites de M. Descartes et qu'en la Chambre bleue d'Arthénice, Voiture et Chapelain faisaient assaut de bel esprit, la société italienne se livrait à une orgie de musique. A Rome, à Florence, à Venise, à Naples, on était en proie à une passion quasi maladive pour les opéras. Les nombreux théâtres de Venise étaient combles chaque soir vers le temps du Carnaval [1] et, à Rome, l'opéra, patronné par le Pape Urbain VIII, excitait un enthousiasme qui touchait à la folie. Des princes de l'Eglise mettaient leur gloire à monter des mélodrames [2], à en écrire eux-mêmes les livrets ; des moines paraissaient sur le théâtre sans exciter ni surprise, ni indignation.

1. Le théâtre San Cassiano avait été inauguré, en 1637, avec l'*Andromeda* de Ferrari, musique du romain Mannelli. En 1639, le S. S. Giovanni e Paolo ouvre ses portes ; la même année, le Teatro San Moïse fait un éclatant début avec l'*Ariana* de Monteverde. En 1641, est fondé le Teatro novissimo ; en 1649, celui des Sti Apostoli ; en 1651, le S. Apollinare ; en 1661, le San Salvatore ; en 1670, le teatro di Saloni ; en 1677, le Sant'Angelo ; en 1678, le San Giovanni Crisostomo ; en 1679, le teatro di Canal Regio ; les années suivantes paraissent les théâtres Altieri, alle Zattere, S. Marina, S. Fantino, etc. V. Galvani, *I teatri musicali di Venezia nel secolo XVII*. Ricordi edit.

2. Nous rappelons que nous désignons sous ce nom générique toutes les formes d'opéras, de drames ou de comédies en musique récitative.

Le « style représentatif » avait été révélé, dès 1600, aux habitants de Rome, par le réformateur florentin Emilio del Cavaliere. La *Rappresentazione di anima e di corpo* n'avait d'ailleurs pas été accueillie avec grand enthousiasme. Comme l'*Eumelio*[1], chanté quelques années plus tard, cette œuvre avait déplu par son austérité, par sa gravité religieuse[2], à un public plus sensible à la beauté de la forme qu'à la justesse de l'expression dramatique. Les compositeurs romains se montraient très hostiles aux théories de la Camerata Bardi, ils reprochaient à celles-ci de sacrifier la musique à la poésie et semblaient peu disposés à renoncer à la pratique de l'art madrigalesque[3]. Bientôt pourtant, l'écho des magnificences théâtrales de Florence et de Mantoue vint éveiller leur curiosité. Plus d'un parmi eux s'essaya à pratiquer le style récitatif et, en 1619, le romain Stefano Landi fit représenter devant la cour pontificale *La Morte d'Orfeo*[4].

La musique de cet opéra est peu originale, elle n'est qu'une

1. Dans l'*Eumelio* l'allégorie chrétienne se déguise en fable mythologique. Le pasteur Eumelio symbolise l'âme humaine ; Apollon, le Christ, etc. La partition assez terne de cette représentation spirituelle se trouve à la Santa Cecilia. (C. S. 02., F 25, 3).

2. « Il y a là peu de concessions au goût profane, remarque M. Romain Rolland ; nulle part il n'y a place pour le rire et la grâce n'est pas familière à Cavalliere » (*L'opéra en Europe*, p. 153). Il faut avouer qu'à côté de pages d'une noble et haute inspiration, il y a aussi d'interminables récitatifs qui sont la chose la plus morne du monde. M. Francesco Mantica vient de publier le fac-similé de l'édition originale d'après l'exemplaire unique de la Santa Cecilia. (*La rapp. di Anima e di Corpo*, Casa Editrice Monteverde. Roma, in-f°.

3. V. Goldschmidt. *Studien zur Geschichte der italienischen Oper*... Leipzig, 1901.

4. Stefano Landi, dont nous parlerons plus loin à propos du *San Alessio*, était en 1619 au service du cardinal Borghese, comme en témoigne une lettre autographe qu'il lui adresse d'Ancône le 19 décembre 1619 : « Illmo et Rev^mo Sig^r et Prõn Col^mo — Per ricordarmi a V. S. Illma et Riv^ma quel devoto et humil servitore che sempre li son' stato, doppo haverle annuntiato le bone feste de S^mo Natale, quali gli le auguro felicissime, li mando questa compositione allegra da cantar a 3 voci, della quale mi son'compiaciuto particolarmente per la vaghezza delle parole e del soggetto e se V. S. Illma non isdegnerà cosi basso dono, piglierò a cuore per l'avenire di far cose di più momento, con che facendo a V. S. Illma profondissima riverenza li prego dal ciel ogni componimento di felicità... » (*Borghese* IV, *Misc.* 239, aux Arch. du Vatican). — Il est à noter que le seul exemplaire connu de la *Morte d'Orfeo*, aujourd'hui au British Museum, provient de la Bibl. Borghese. M. Wotquenne en a fait exécuter une copie pour le Conservatoire de Bruxelles (K. 13461). Voici le titre exact de cette œuvre : *La Morte d'Orfeo, tragi-comedia pastorale, con le musiche di Stefano Landi. Stampa in Venetia, MDXIX.*

réplique affaiblie des œuvres que composaient à Florence, vers le même temps, les Caccini, les Gagliano, les Monteverde. On y peut observer pourtant une tendance à mettre les ressources du passé au service du style nouveau. Stefano Landi n'abdique pas ses qualités de polyphoniste en écrivant son opéra. Les chœurs et les ensembles sont très développés [1] et ont une intensité et une variété d'expression dramatique, qui sont choses neuves dans l'histoire du théâtre lyrique. En revanche, le livret contraste par son insignifiance [2] avec les belles tragédies à l'antique de Rinuccini et de Chiabrera. On trouve ainsi en germe dans la *Morte d'Orfeo* tout ce qui fera la grandeur et aussi tout ce qui fera la faiblesse de l'opéra Barberini.

L'aristocratie romaine ne tarda pas à adopter le nouveau plaisir qui lui venait de Florence. Ce « spectacle de princes [3] », avec ses airs voluptueux, ses intrigues amoureuses, ses décors et ses ballets, ne pouvait manquer de séduire une élite dont la sensualité artistique, non moins que l'affinement intellectuel, était parvenue au plus haut point de développement. Brusquement, grands seigneurs et princes de l'Eglise se prennent d'une véritable passion pour le genre nouveau. Ce n'est pas assez qu'ils organisent des représentations dans leurs palais ou dans leurs vignes [4]. Il faut qu'ils se mêlent du livret, de la musique, de la mise en scène, des costumes. Le cardinal Orazio Lancellotti s'attire maintes railleries pour la dextérité avec laquelle il habille et déshabille les actrices [5]. De bonne

1. Ainsi le chœur à huit des Pasteurs qui termine l'acte Ier : *Ecco dall' orizzonte*. A noter aussi le gracieux trio des zéphirs : *Mentre cantiamo* (I, sc. 3).

2. Voici l'argument : « Celebrando Orfeo con un convito di dei il suo giorno natale, è ucciso dalle Menade per ordine di Bacco, per non haverlo voluto in detto convivo, è poi da Giove trasferito in cielo. » Une scène originale et dont le musicien eût pû tirer meilleur parti s'y rencontre pourtant. Orphée retrouve aux enfers l'ombre d'Eurydice qui, grâce à l'eau du Lethé, ne se souvient plus de sa vie terrestre et il s'efforce en vain de lui remémorer leurs amours. Caron, pour le consoler, l'engage à boire l'eau merveilleuse, Orphée obéit et le calme renaît dans son âme.

3. « Spettacolo veramente da Principi ». Préface de la *Dafne* de Gagliano. Cette préface a été publiée dans les *Atti dell' Academia del R. Inst. Musicale di Firenze*. Anno XXXIII : *Commemorazione della Riforma Melodrammatica*, 1895, p. 81.

4. Le cardinal Aldobrandino en particulier fait chanter des opéras dans sa vigne de de Frascati. V. Ademollo, *Teatri di Roma*, p. 20.

5. Un jour qu'il déguisait de ses propres mains une jeune actrice en berger, il s'attira cette pointe : « Vostra Eminenza dimostra una gran pratica invero nel mettere e

heure on chercha à éviter le scandale en remplaçant sur la scène les femmes par des castrats déguisés en nymphes et en déesses. On s'aperçut par la suite que l'usage des travestis ne faisait que favoriser de singuliers errements, mais il était trop tard pour y remédier, et nous verrons cette habitude monstrueuse subsister en Italie jusqu'à la fin du XVIIIe siècle [1].

Le cardinal Borghese fut un des premiers à servir de Mécène à l'art mélodramatique. C'est en sa présence que fut chantée dans le palais de Monseigneur Corsini, le 8 février 1620, la charmante *Aretusa* de Filippo Vitali [2]. Neuf cardinaux et de nombreuses dames de l'aristocratie romaine accueillirent l'œuvre avec une grande faveur. La beauté des décors peints par Pompeo Caccini [3] fut pour beaucoup dans ce succès. L'*Aretusa* est un drame musical de technique et d'inspiration florentines ; elle plut malgré sa sobriété, mais ne fit pas école. Nous ne verrons plus éclore à Rome qu'une seule œuvre se réclamant de l'esthétique des Caccini et des Monteverde : la *Galatea* de Loreto Vittori, où vient expirer l'art florentin [4], dans un suprême effort vers la beauté simple et vraie, vers la noblesse de l'expression dramatique et la grâce souriante. Seul un autre musicien trouvera, quelques années plus tard, des accents d'une inspiration semblable : Lulli se dégagera de l'influence des opéras romains et vénitiens pour revenir d'ins-

levare i calzoni a' giovanotti ». *Diario de Teodoro Ameyden* cité par Ademollo p. 5 et 6.

1. V. les piquantes railleries du Président de Brosses sur les interprètes des opéras italiens. *Lettres familières écrites d'Italie* (édit. Babou, 1858), tome II, p. 239 et suiv.

2. *L'Aretusa, favola in musica di Filippo Vitali, rappresentata in Roma in casa di Monsignor Corsini, dedicata all' Illmo et Rmo sig. cardinal Borghese.* Rome, Ant. Soldi, 1620 (Sta Cecilia et Bibl. du Vatican). La partition se trouve également à la Bibl. du Conservatoire de Paris (*Réserve*).

3. C'était le fils de Giulio Caccini qui, enfant, avait accompagné sa famille en France, en 1605. Il était non seulement un décorateur habile, mais aussi un excellent chanteur. Dans l'opéra, il tenait le rôle du fleuve Alphée. On trouvera dans la préface de l'*Aretusa* d'intéressants détails sur la représentation, la mise en scène et l'interprétation.

4. J.-B. Doni cite Vittori parmi « ceux qui sont sortis de la bonne escole de Florence » et nous apprend que le chanteur avait « esté en sa jeunesse nourri » chez un sien cousin à Florence. — *Deux Traictés de Musique du seigr J. B. Doni.* (Bibl. Nat., ms. fr. 19065, fo 185 vo.)

tinct à la tragédie musicale des Monteverde et des Vittori, plus accessible au goût français, épris de naturel et de clarté, que les inventions géniales et extravagantes des Luigi Rossi et des Cavalli.

En 1626, la *Catena d'Adone* du compositeur Mazzocchi [1] affirme la volonté des musiciens romains d'utiliser à leur profit la révolution dramatique de Florence. Le récitatif qui chez Peri, Caccini ou Gagliano, était l'essentiel, se trouve rejeté au second plan. On sent que l'auteur l'écrit avec ennui [2]. Il s'efforce de le réduire au strict minimum, de le faire accepter au spectateur par petits fragments, de l'égayer, d'en rompre l'uniformité en le coupant d'airs, de chansons, de ritournelles, de danses et surtout de chœurs très fouillés et très intrigués qu'il emploie avec un rare bonheur [3]. C'est la revanche de la musique sur la poésie à laquelle les Florentins l'avaient asservie. Par réaction contre les doctrines trop littéraires de la *Camerata*, les compositeurs romains ne verront bientôt plus dans le livret qu'un prétexte à expressions musicales variées, un thème à déclamation, un simple canevas sur lequel ils broderont des fleurs magnifiques. Il va en résulter cette étonnante confusion de récits pathétiques, de chansons bouffonnes, d'airs grandiloquents, de duetti spirituels et de dialogues burlesques, qui caractérisera l'opéra italien de la fin du XVIIe siècle. Délaissant l'idéal florentin de noble beauté et de raison, les poètes et les musiciens de Rome chercheront surtout à flatter les sens d'un public avide de jouissances.

1. Domenico Mazzocchi est un partisan décidé de l'école polyphonique, il s'excuse presque d'écrire des opéras et célèbre le style madrigalesque : « Il piu ingegnoso studio, che habbia la Musica, è quello de' Madrigali ; ma pochi hoggidi se ne compongono, e meno se ne cantano, vedendosi per loro disavventura dall' Accademie poco men che banditi. » Dédicace des *Madrigali a 5 voci*, citée par R. Rolland, *L'opéra en Europe*, p. 130.

2. Lui-même l'avoue dans la préface de la *Catena d'Adone* : « Vi sono molt' altre mezz' Arie sparse per l'opera, che rompono il tedio del recitativo. »

3. Les chœurs tiennent une place considérable dans la partition. On en trouvera des fragments dans l'ouvrage cité de M. Goldschmidt, p. 155-173. Les danses sont généralement chantées (Acte Ier, sc. 3 et Acte III, sc. 4). Mazzocchi fait grand usage de l'air strophique dont les divers couplets sont séparés par une brève ritournelle. La musique instrumentale ne joue qu'un rôle tout à fait effacé dans l'opéra.

Le danger apparaît déjà dans la *Catena d'Adone*[1]. La pièce, dont le sujet est tiré de la fameuse *Prigione d'Adone* du Cavalier Marino[2], est fort éloignée par l'esprit, comme par la forme, des tragédies florentines. Un sens symbolique s'attache à l'action romanesque et lui prête tout au moins l'apparence de la profondeur[3]. On voit défiler dans cette œuvre un grand nombre de scènes déjà familières aux librettistes du temps et qui seront répétées durant plus d'un siècle dans tous les opéras représentés en Europe[4] : Jardins enchantés où des voix invisibles charment le héros, Antre de Vulcain où des Cyclopes chantent en battant l'enclume, Forêt profonde où l'écho répond à l'amant qui se désespère. Les décors prennent une importance qu'ils n'avaient pas à Florence[5] ; ils vont bientôt accaparer l'attention au détriment de la musique. Enfin, subissant l'influence du marinisme ambiant, le poète use volontiers de certains procédés tels que les substitutions de personnages, qui seront la ressource suprême de tous les librettistes à court d'expédients.

La *Catena d'Adone* est le premier opéra qui porte l'empreinte du génie romain. Dans quelques années va surgir une autre

1. *La Catena d'Adone posta in musica da Domenicho Mazzocchi con privilegio. In Venetia appresso Alessandro Vincenti*, MDCXXVI. (B. Sta Cecilia, C. S. 02., F. 16.)

2. Le livret était l'œuvre du poète Ottavio Tronsarelli. Le marinisme règne alors sur la poésie de cour en Italie comme la préciosité sur la poésie française du même temps. Le goût dans les deux pays subit une crise analogue sans qu'il soit possible d'en rendre responsable l'une ou l'autre nation. V. Hauvette, *Littérature italienne*. Arm. Colin, in-8°, p. 301.

3. *Allegoria della favola :* « Falsirena da Arsete consigliata al bene, ma da Idonia persuosa al male, è l'anima consigliata dalla Ragione, ma persuasa dalla concupiscenza. E come Falsirena a Idonia facilmente cede, così mostra ch'ogni affetto è dal sênso agevolmente superato », etc., etc...

4. Et en particulier en France. Dans l'ensemble, la *Catena d'Adone*, avec ses scènes infernales et pastorales, la galanterie du poème, les machines et les chœurs, se rapproche beaucoup par sa structure de l'opéra lulliste.

5. La mise en scène et la machinerie étaient arrivées à cette époque à une grande perfection en Italie. V. Sabattini, *Pratica di fabricar scene e Machine ne' teatri...* In Ravenna, 1638 (in-4°). Pourtant les procédés employés restaient assez simples. Pour changer la scène, on se contente en général d'ouvrir le fond du théâtre de manière à découvrir en perspective un second décor qu'on a préparé à loisir et qui représente la *bocca d'inferno* ou la caverne des vents. On lit dans la *Catena d'Adone* des indications de ce genre : « S'apre la prospettiva, et si muta nella grotta di Vulcano dove si scorgono i ciclopi... La grotta si chiude e ritorna la prospettiva con aspetto boschereccio ».

œuvre où s'exprimera, d'une manière presque symbolique, la lutte qui se livre dans la conscience de certains artistes entre l'idéal de vertu religieuse qui les inspire et la nécessité de se conformer aux goûts d'une aristocratie mondaine et libertine, en quête de jouissances sensuelles. Cette œuvre, le *San Alessio,* va se produire au monde sous le patronage des Barberini, c'est-à-dire de ceux qui vont le plus contribuer à asservir le drame musical à la loi du plaisir.

Bien qu'Urbain VIII occupât le trône pontifical depuis 1623, et que ses neveux fussent pourvus de hautes situations politiques et diplomatiques [1], les Barberini n'avaient pas encore exercé d'influence personnelle sur l'opéra. Ils s'intéressaient pourtant aux mélodrames qui se donnaient à Rome, chaque année, à l'occasion de fêtes particulières ou vers le temps du Carnaval. La *Sirena* du poète Tronsarelli avait été chantée, en 1629, au mariage de Don Taddeo Barberini, préfet de Rome, avec Donna Anna Colonna [2], et, la même année, la *Diana schernita* de Cornachioli avait été dédiée à ce prince [3]. Mais jusque-là les Barberini ne faisaient que tenir leur rang dans la lutte magnifique que se livraient les grandes familles de Rome, car toutes organisaient, avec plus ou moins d'éclat, des représentations d'opéra [4].

Au point de vue de l'histoire dramatique, le mécénat des Barberini ne commence vraiment qu'après l'achèvement du fastueux théâtre qu'ils ont fait élever à grands frais et son inauguration solennelle en 1632 [5]. A dater de ce jour, les

1. Don Taddeo était préfet de Rome. Le cardinal Antonio avait été légat en France en 1625 et le cardinal Francesco légat en Espagne. — Maffeo Barberini (Urbain VIII) mourut au mois de juillet 1644.

2. M. Ademollo assure que ce fut seulement une sorte de cantate de circonstance. (*Teatri di Roma*, p. 9 et 10). La *Sirena* figure pourtant dans les *Drammi musicali* d'Ottavio Tronsarelli. Roma, Corbelletti, 1632.

3. La pièce finissait par une apothéose des Barberini. Diane pleure Endymion, Pan, pour la consoler, métamorphose le corps de son amant en un lys jaune sur lequel viennent se poser trois abeilles d'or. « Alludendo all' Arma de' felicissimi Barberini ». — La partition imprimée se trouve à la Sta Cecilia (C. S. 02. F. 22).

4. L'*Aretusa* est dédiée au card. Borghèse et la *Catena d'Adone* au duc Odoardo Farnese.

5. M. Romain Rolland a, le premier, grâce au Journal de J. J. Bouchard, déterminé la date de la première représentation du *San Alessio* qu'on plaçait ordinairement entre 1633 et 1634. V. *Revue d'histoire et de critique musicales*, 1902, p. 29.

Barberini vont, durant un quart de siècle, exercer sur l'opéra une influence constante. Prenant à leurs gages compositeurs, librettistes, machinistes et chanteurs, ils leur imposeront leurs idées et leurs goûts personnels. Epris de somptuosité, ils créeront à leur usage une forme dramatique nouvelle, seulement ébauchée par les Florentins : l'opéra à machines [1]. C'est sous leur mécénat que la tragédie lyrique en pleine décadence, et cédant chaque jour davantage à l'envahissement de la musique pure et de la mise en scène, devint l'*opera*, le plus sensuel et le plus pompeux des spectacles.

Le théâtre des Barberini ouvrit ses portes, le 23 février 1632, en plein Carnaval. Une foule immense l'assiégea. Plus de trois mille personnes purent pénétrer dans la vaste salle « tendue de satin rouge, bleu et jaune » et couverte d'un dais gigantesque [2]. Les Barberini faisaient les honneurs de leur théâtre, se tenant à l'entrée pour faire admettre leurs amis ou les personnages considérables qu'ils reconnaissaient ; ils les accompagnaient eux-mêmes dans la salle et s'efforçaient de les placer de leur mieux [3]. Le cardinal Francesco engageait courtoisement les spectateurs à se serrer pour permettre aux nouveaux arrivants de s'asseoir. Son frère, le cardinal Antonio, petit bossu, tour à tour affable et violent [4], maintenait l'ordre dans l'assistance et recourait volontiers aux moyens extrêmes. Un

1. Les essais de comédiens comme G. B. Andreini n'ont pas moins contribué à la création de l'opéra à machines que les quelques pastorales avec mise en scène compliquée chantés vers le même temps sur les théâtres de Mantoue et de Florence. La *Sant' Orsola* et la *Flora* de Gagliano ne demandent pas de décorations plus difficiles à réaliser que la *Centaura* d'Andreini dont nous avons parlé au chapitre précédent.

2. V. le Journal de J. J. Bouchard (publié partiellement par R. Rolland dans la *Revue d'hist. et de critique musicales,* 1902, p. 29 et suiv. et par Lucien Marcheix, *Un Parisien à Rome et à Naples en 1632*). Le manuscrit original est à la Bibl. des Beaux-Arts (ms. 401).

3. Nous empruntons ces détails au *Diario* de Thomaso Ameyden dont s'est servi Ademollo dans ses *Teatri di Roma* (V. le chap. II).

4. L'ambassadeur vénitien Gio. Pesaro parle en termes très flatteurs du cardinal Antonio en 1630 et l'oppose à son frère : Il cardinal Francesco Barberini, écrit-il, « è di natura cupo, melanconico, collerico, appassionato, facilmente si offende e difficilmente pardona »... « Il cardinal Antonio, secundo nipote è più giovane,... è più gentile e più soave; volentieri obbliga le persone e sostenta quello che promette... non è senza collera... Ha liberalità et risente miglior educatione ». *Ambassadeurs vénitiens,* série III, Roma, I, p. 331 et 334.

diplomate rapporte l'avoir vu rosser d'importance et jeter dehors à coups de bâton un de ses invités qui lui avait paru manquer de politesse. Cette rude discipline n'était pas inutile avec un public surexcité par les libations et les excès de toutes sortes auxquels engageait la menace du Carême. La salle était remplie de gens d'Eglise qui n'avaient pas fêté moins joyeusement que les autres l'avénement du Carnaval. Aussi leur tenue manquait-elle de recueillement. Les *porporati* poussaient des exclamations d'admiration passionnée en contemplant les « jeunes pages ou chastrés di capella [1] », tous « beaux en perfection » auxquels étaient confiés les rôles de femmes et d'anges. Car la pièce qui mettait de si belle humeur les hôtes des Barberini, n'était pas tirée, comme on pourrait croire, de quelque fable licencieuse de l'Antiquité, — à la manière de cette *Diana schernita* représentée peu d'années auparavant et où abondaient les situations scabreuses [2], — mais de la vie édifiante de Saint Alexis, dont elle contait les épreuves et la gloire.

Voulant se consacrer à Dieu, Alexis fuit le monde. Il revêt la robe de bure d'un moine et, ainsi caché, dans son propre palais, subit la cruelle épreuve de voir ses parents et sa femme pleurer sa perte. Il va succomber à la tentation et se montrer, quand Dieu lui fait la grâce de le rappeler à lui.

Le sujet était beau et riche en situations dramatiques, neuves et fortes. Il rompait avec la monotonie et la grâce apprêtée des pastorales mythologiques auxquelles se plaisaient les disciples des Florentins, hantés par le souvenir de l'Antiquité grecque. En vain Marco da Gagliano avait-il tenté de sortir des voies frayées en portant à la scène l'histoire de Sainte Ursule [3],

1. Journal de J. J. Bouchard : « L'on entendoit que soupirs sourds par la salle que l'admiration et le désir faisoient eschapper *da i petti impavonazzati*. Car pour les rouges, ayant plus d'autorité, ils se comportoient aussi plus librement jusques là que les cardinaux San Giorgio et Aldobrandin *protensis labris et crebris sonorisque pupismatibus glabros hos ludiones ad suavia invitabant* ».

2. V. Romain Rolland, *L'opéra en Europe*, p. 158.

3. *La Rappresentatione di S. Orsola vergine e martire* fut donnée à Florence à la fin de l'annee 1624; la partition en est perdue. Le livret était l'œuvre de Salvadori. V. la belle étude de Vogel (*Vierteljarhschrift für Musikwissenschaft*, 1889).

les Florentins n'avaient pas paru comprendre le parti que l'opéra pouvait tirer de sujets historiques, religieux et nationaux. Pourtant la Légende Dorée était encore plus populaire dans l'Italie du XVII[e] siècle[1] que les amours des divinités païennes ou que certains faits de l'histoire ancienne dont allaient bientôt s'emparer les librettistes vénitiens. Monseigneur Rospigliosi, dont la plume élégante avait écrit le poème du *San Alessio*[2], avait repris la tentative de Marco da Gagliano. Il avait eu le bonheur de rencontrer en Stefano Landi un musicien capable de comprendre et d'exprimer tout ce que le sujet contenait de religieux et d'humain.

Stefano Landi[3] présente le type accompli du musicien romain. Formé, comme Domenico Mazzocchi, à la rude discipline du contrepoint figuré, il accepte le style récitatif sans délaisser pour cela les ressources de l'art madrigalesque dont il connaît les secrets[4]. On peut lui reprocher justement une certaine sécheresse, une forme souvent anguleuse, un récitatif parfois monotone et inexpressif, on ne saurait nier que ses œuvres décèlent une foi et une élévation de pensée qu'on chercherait en vain dans les compositions frémissantes de

1. Il suffit pour s'en convaincre de voir le succès populaire des drames religieux que représentaient des troupes de comédiens ou des moines. En 1632, nous trouvons une tragédie avec intermèdes et chœurs chantés intitulée *Barbara Sacra* et dédiée aux Barberini par l'auteur Fra Bernardino Turamini. (Viterbe, 1632, in-8°. Coll. de livrets de la S[ta] Cecilia.) Il serait important de savoir si le *San Abondio prete* composé en 1625 par Mazzocchi n'a pas servi de modèle aux auteurs du *S. Alessio*.

2. L'indication du titre du *San Alessio* : « Dramma musicale dall' Eminent[mo] sig. card. Barberino » a fait croire que le cardinal Antonio était l'auteur du poème. Cela signifie seulement que l'opéra fut représenté par son ordre et à ses frais. Le *San Alessio* figure sur la liste des œuvres du cardinal Rospigliosi. V. Ademollo, *Teatri di Roma*, chap. VIII.

3. Né vers 1590 et au service des Borghese vers 1620, il fut reçu, le 29 nov. 1629, au collège des chapelains chantres de la chapelle pontificale. Il était castrat et chantait la partie d'alto. V. Adami da Bolsena, *Osservazioni per ben regolare il coro dei cantori della cappella pontificale*. Roma, 1711 (p. 197). En 1632, il était clerc bénéficié de S[t]-Pierre.

4. V. Goldschmidt, *op. cit.*, p. 47 et suiv. On peut cependant se demander si Landi exerça vraiment une très grosse influence personnelle ou s'il ne fut pas plutôt un personnage représentatif des idées et des principes de l'école romaine. Il est à remarquer que le nom de Stefano Landi est fort rarement cité par les contemporains. Le vrai chef d'école à cette époque à Rome est Domenico Mazzocchi, quelques années plus tard ce sera Luigi Rossi.

vie et d'une plastique si parfaite, des Luigi Rossi et des Cesti.

La technique de Stefano Landi n'est point négligeable et constitue un progrès manifeste sur celle des Florentins. On trouve pour la première fois peut-être, dans le *San Alessio*, un air régulier à deux parties, un duetto bien mené. Les chœurs sont traités avec une entente remarquable de l'effet dramatique et l'orchestre exécute de vastes symphonies d'un grand effet décoratif. La musique du *San Alessio* a « de l'énergie, un sentiment simple et profond, un caractère vraiment chrétien [1] ».

C'étaient là des qualités peu faites pour être appréciées par la foule enfiévrée et joyeuse qui remplissait la salle. Le librettiste en avait eu l'intuition, et, pour mettre un peu de gaîté dans ce drame austère, il avait écrit le rôle bouffon du page Martio, introduit un ballet de paysans et donné au décorateur mainte occasion de déployer ses talents [2]. Malgré ces précautions, le public laissa sans doute paraître quelque ennui à l'audition de cet opéra édifiant, puisque le cardinal Antonio décida d'en renforcer l'élément pittoresque.

Au Carnaval de 1633 et à celui de 1634, on vit reparaître le *San Alessio* complètement transformé. Un second page, Curtio, venait y faire assaut de lazzi avec Martio. Le Diable, pour tourmenter Alexis, se livrait à mille facéties et prenait la forme d'un ours afin d'épouvanter le saint homme récalcitrant. Enfin le Bernin, qui s'était chargé des machines et des décors [3], avait opéré de tels prodiges que le drame religieux d'antan avait fait place à une sorte de féerie à grand spectacle. Sous

1. Romain Rolland, *L'opéra en Europe*, p. 135.

2. Bouchard nous apprend que la pièce comportait quatre « scènes » — c'est-à-dire quatre décors — et décrit ceux de la ville de Rome, de l'Enfer et du Paradis. V. Romain Rolland, *op. cit.*, *Revue d'hist. et de crit. mus.*, 1902, p. 29 et suiv.

3. « In gennaro nel 1634 venne a Roma un fratello del Re di Polonia, Principe Alessandro Carlo per onor' del quale, tra le altre cose, fu dal card. Antonio Barberino fatta rappresentare la *Istoria di S. Alessio* da Musici excellentissimi, et con scene maravigliose, ideate ed eseguite dal Bernini, le quali si mutorno più volte comparendo Palazzi, Giardini, Selve, Inferno, Angeli che parlando volavano per aria ; et finalmente si vidde una gran Nuvola calare a basso che aprendosi mostrò la gloria del Paradiso ». *Diario Gigli* cité par M. Fraschetti dans son ouvrage sur le Bernin. (Milano, Hœpli, 1900, in-4°.)

cette forme nouvelle, le *San Alessio* eut un succès retentissant [1]. Chanté au mois de janvier 1634, en présence d'un prince de Pologne, il remporta un tel triomphe que les Barberini se résolurent à commémorer cet évènement en faisant luxueusement éditer la partition qui se répandit à travers le monde [2].

La formule de l'opéra romain était trouvée, on allait s'y tenir durant une dizaine d'années [3]. Les sujets religieux permettaient de multiplier les scènes surnaturelles et fantastiques. Les miracles, les apparitions, les interventions célestes, qui abondaient dans la Légende Dorée, se prêtaient à merveille aux machines surprenantes imaginées par les architectes du temps. Il suffit de lire les compte-rendus contemporains des représentations du *San Alessio* et de la *Vita di Santa Teodora* (1635 et 1636) [4] pour constater que, dès cette époque, les décors, les vols, les changements de scènes, les costumes et les ballets constituaient aux yeux des Romains le principal attrait des opéras. En 1637, l'*Erminia sul Giordano* [5] consacra le triomphe de la conception mélodramatique des Barberini.

On peut dire que le véritable auteur de l'*Erminia* ne fut ni Monseigneur Rospigliosi qui en écrivit le livret, ni Michel Angelo Rossi qui en composa la musique, mais l'architecte Giutti de Ferrare que les Barberini chargèrent du soin de

1. V. la lettre imprimée en tête du *San Alessio*. On s'y extasie sur les machines, les décors, les costumes. On parle à peine de la musique et du livret.

2. *Il S. Alessio Dramma Musicale dall' Eminent*^mo^ *et Reverend*^mo^ *Signore Card. Barberino fatto rappresentare al Ser*^mo^ *Prencipe Alessandro Carlo di Polonia. Dedicato a Sua Eminenza, E posto in musica da Stefano Landi Romano, Musico della cappella di N. S. e cherico beneficiato nella basilica di S. Pietro. In Roma, appresso Paolo Masotti*, 1634. — C'est le seul opéra romain imprimé de cette époque qui ne soit pas d'une rareté excessive. On le trouve dans la plupart des bibliothèques de l'Europe. L'exemplaire de la Bibl. Nat. (*Réserve* Vm4/8) est orné de belles gravures de Collignon représentant les diverses décorations de l'opéra.

3. Jusqu'au triomphe de l'opéra romano-napolitain dont le *Palazzo d'Atlante*, en 1642, offre le type le plus caractéristique.

4. Le livret était l'œuvre du card. Rospigliosi, la musique a disparu. La vie de la Sainte était illustrée de « vaghissimi intermedii... balli, combattimenti, mutatione delle scene. » (V. *Avvisi di Roma*, cités par Ademollo, *op. cit.*, p. 20 et suiv.) Comme le *S. Alessio*, la *S*^ta^ *Teodora* fut donnée deux ans de suite ; le 15 février 1636, Ferragalli écrit à Mazarin : « Il sig^r^ di Montagù giunse a Roma in gli ultimi giorni di carnevale, in tempo di veder anch'esso la Rappresentatione di Sta Teodora. » Bibl. Vat., *Barb. lat.* 8044, fol. 180.

5. La partition imprimée est au Vatican. *Barb. stamp.* N. XIII, 200.

brosser les décors et d'inventer les machines [1]. La pièce est une succession de tableaux très courts qui ravissent les yeux, occupent l'esprit et laissent à peine le temps au spectateur d'écouter la musique. Celle-ci est d'ailleurs fort pauvre. Cavalli et Lulli sauront se servir de l'orchestre pour compléter l'illusion du décor, et, suivant les nécessités de l'action, écriront des symphonies infernales, pastorales ou marines; Michel Angelo Rossi laisse passer sans commentaire les prestigieuses fantasmagories du livret [2]. Armide peut invoquer les furies et les déchaîner sur le camp des chrétiens, une pluie de grêle s'abattre sur la scène [3], l'enfer s'ouvrir et laisser voir ses démons et ses spectres [4], l'orchestre se tait. Comme l'observe fort justement M. Romain Rolland, « Michel Angelo Rossi disparaît derrière ses machines, il leur doit son succès » [5].

La *Vita de Santa Teodora* avait été le dernier drame religieux représenté sur le théâtre des Barberini. L'opéra ayant gagné les

1. V. la lettre imprimée en tête de la partition. Passeri attribue pourtant ces décors au peintre Camassei : « In occasione che li sig[ri] Barberini solevano nel pontificato di Urbano far recitare alcuni drammi musicali con apparati superbi, scene ingegnose, e capricciose machine, Camassei ebbe la cura un anno di formare un teatro per le vacanze carnevalesche nel quale con molte mutazioni di scene, e di varie apparenza diede gran gusto, e vi dipinse paesi, prospettive ed apparati di regie superbe, fece vedere sù l'alto nuvole con deità, nel basso aperture d'inferno, e il Regno di Plutone con tutto quello che fu necessario per gl'intermezzi, e pel prologo. Fu questa l'Erminia sul Giordano, opera di Monsignor Rospigliosi che fu poi cardinale, e dopo Papa, musica di Michel Angelo de Rossi del Violino. (*Vita de Pittori*, Rome, 1772, in-8°, p. 161.)

2. Non que M. A. Rossi fût un mauvais musicien, il fait preuve de beaucoup de talent dans ses œuvres d'orgue et de clavecin. (V. les *Toccate* et les *Correnti* publ. par Torchi. *L'Arte musicale in Italia*, tome III), mais il était aussi dépourvu que possible de tempérament dramatique. Il n'y a que les chœurs qui présentent quelque intérêt dans la partition de l'*Erminia*.

3. « S'oscura il cielo e cade horribil piogge con grandine, e con vento. » (Acte III, sc. 3.)

4. Les machines sont longuement décrites dans la lettre imprimée avec la partition : « I piacevoli inganni delle machine e delle volubili scene, impercettibilmente fecero apparire, hora annichilarsi una gran rupe e comparirne una grotta, et un fiume... hora da non so qual voragine di Averno far sortita piacevolmente horribile i Demonii in compagnia di Furie, le quali insieme danzando et assise poscia in carri infernali per l'aria se ne sparissero... » Une fort belle planche gravée représente ce ballet infernal dans la partition de la Vaticane. (*Barb. stamp.* N. XIII. 200.) On trouve aussi cette estampe avec d'autres décors de l'*Erminia* dans un recueil de la Bibl. Nat. *Réserve* Yf. 53-57.

5. *L'opéra en Europe*, p. 137.

couvents et les *Padri ministri degli infermi* ayant donné avec succès une *Santa Maria Maddalena*[1], Urbain VIII avait décidé de réserver aux moines les *rappresentazioni spirituali* et de choisir pour son théâtre des sujets moins austères. Dès lors, c'est le Tasse, l'Arioste, et surtout Marini qui sont mis au pillage par les poètes romains. En même temps apparaît la *comédie musicale*, dans laquelle va triompher Marco Marazzoli[2], compositeur attitré des Barberini. Nous n'avons pas à entrer dans le détail de ces œuvres, notre dessein n'étant pas de retracer l'histoire de l'opéra italien, mais de montrer comment se constitua l'esthétique de l'opéra à machines que Mazarin devait s'efforcer de faire triompher en France.

II

L'influence de l'aristocratie romaine que nous avons vue s'exercer sur la mise en scène de jour en jour plus fastueuse et plus compliquée, sur les livrets dont les épisodes fantastiques et burlesques se multiplient au détriment de l'intérêt dramatique et de la raison, agit encore plus manifestement sur l'évolution de la musique pure. Le triomphe de l'opéra eut pour effet de déchaîner dans Rome une véritable folie de musique[3]. « Notre siècle qui a connu les anciens délires de la salle Ventadour et les pélerinages récents en Bavière, se fait à peine l'idée de la fureur musicale de ces temps, où la puissance de la nouveauté s'ajoutait au charme irrésistible de la musique

1. Ademollo, *Teatri di Roma*, p. 23.

2. Nous retrouverons Marazzoli à la cour de France. En 1639, la comédie *Chi soffre speri* de Mons. Rospigliosi mise en musique par Marazzoli et Virgilio Mazzocchi remporta un succès triomphal. (V. Romain Rolland, *op. cit.*, p. 160, et Golschmidt, *op. cit.*)

3. Il en sera de même à Paris quelque trente ans plus tard.

« Depuis les opéras, la rage de musique
S'est mise dans Paris, tout le monde s'en pique »,

déclare un personnage d'une comédie de Baron (*Crispin musicien*) et Saint-Evremond dans sa méchante comédie des *Opéras*, nous montre une famille rendue folle par la passion de la musique.

sur des esprits raffinés, alanguis et voluptueux [1] ». On chante partout : au théâtre, à l'église, dans les salons, à table, en promenade. La Signora Leonora Baroni attire en sa maison une foule d'admirateurs enthousiastes de sa voix [2]. Le cavalier Loreto Vittori plonge ceux qui l'écoutent dans un état d'exaltation à peine croyable : certains suffoqués par l'émotion doivent écarter leurs vêtements pour pouvoir respirer [3]. Sa renommée est si grande qu'un jour le peuple, afin de l'entendre, brise les portes du palais où il chante et, pénétrant dans la salle du concert, en expulse cardinaux, nobles et prélats, afin de prendre leurs places.

C'est surtout au temps du Carnaval que la musique sévit à Rome. Des chars, remplis de chanteurs et d'instrumentistes, parcourent les rues et la foule les suit avidement [4]. On se presse dans les couvents où des religieuses aux voix enchanteresses charment les auditeurs. Les uns prétendent que la Verovia du Spirito Santo est toujours sans rivale, d'autres lui préfèrent la religieuse de Santa Lucia in Silice. Les nones de San Silvestro, celles de Santa Chiara et celles de Monte Maguapoli sont renommées pour leurs chants harmonieux [5]. Les représentations d'opéra des *Padri ministri degli infermi* sont aussi fort courues. Ces moines chantent et jouent avec non moins

1. Romain Rolland, *L'opéra en Europe*, p. 149.

2. Maugars, *édit. Thoinan*. — Nous aurons l'occasion de parler longuement de la Leonora au chapitre suivant. C'est sans doute en pensant à elle que Salvator Rosa écrit dans la satire sur la Musique :

> « Chiama in Roma più gente alla sua udienza
> L'arpa d'una Licisca cantatrice
> Che la campana della Sapienza... »

3. Nicias Erythraeus, *Pinacotheca Imaginum illustrium*... Cologne, 1642, tome II, p. 217. Bibl. Nat. *Réserve* G. 2604.

4. Le premier char de ce genre dont il soit fait mention est le *carro di fedeltà d'Amore* du musicien Quagliati, en 1611. La partition se trouve à la Sta Cecilia. Pietro della Valle en parle dans sa fameuse lettre à Doni (publ. par Solerti, *Origine del melodramma*, p. 162). On trouvera dans le même ouvrage, page 182, le livret de ce divertissement musical.

En 1646, le voyageur Evelyn vit plusieurs chars semblables dans les rues de Rome au carnaval.

5. Pietro della Valle, *Della Musica dell' età nostra che non è punto inferiore, anzi è migliore di quella dell' età passata* (1640), dans les *Trattati di Musica di Gio. Batt. Doni*. Tome II, p. 249, édit. de 1763.

d'aplomb que des professionnels [1]. Seuls quelques gens austères se plaignent de la corruption qu'engendre ce cabotinage. Lorsque le pape, ému des excès commis par les pères, se verra contraint de dissoudre la congrégation, il ne manquera pas de gens pour s'indigner de cette décision rigoureuse [2].

La passion de l'opéra, dans la Ville Eternelle, prend l'aspect d'une véritable maladie. Elle atteint tout le monde depuis le pape jusqu'au dernier de ses sujets. Les castrats illustres se voient comblés d'honneurs. Loreto Vittori devient chevalier de Jésus-Christ par la volonté expresse d'Urbain VIII. Marc' Antonio Pasqualini, chanoine de Sainte-Marie Majeure, est l'objet de luttes et de convoitises entre les grandes familles de Rome. Cependant des protestations s'élèvent de divers côtés contre la corruption des mœurs musicales. Salvator Rosa qui n'est pas seulement un grand peintre, mais aussi un poète et un compositeur de talent [3], dénonce, dans une de ses satires [4], le mal que font à la musique ses interprètes indignes [5]. Il s'en prend surtout aux castrats dont il raille en termes fort crus les mœurs infâmes, à « cette engeance vicieuse et servile, cette engeance sans pudeur et sans foi, source de toute luxure et de tout déshonneur ». Il se plaint de les entendre à l'église chanter sur la lyre un *miserere* avec les mêmes accents, les mêmes gestes auxquels ils auraient recours pour interprèter un rôle

1. Ademollo, *Teatri di Roma*, p. 23 et suiv.

2. En dépit des lois formelles de l'Eglise, des castrats se font admettre dans les ordres ; ainsi nous verrons le révérend Don Filippo Melani, Père Servite de l'Annonciade, venir à Paris, en 1659, chanter dans le *Xerse* de Cavalli le rôle de la reine Amestris !

3. Burney juge ainsi un recueil de cantates de Salvator Rosa qu'il a eu entre les mains : « Ces compositions ne sont pas seulement étonnantes pour des œuvres d'un amateur, mais au regard de la mélodie, elles surpassent encore celles de la plupart des maîtres de ce temps ». *General history of Musik*, 1789, tome IV, p. 163.

4. La satire *La Musica* aurait été composée suivant M. Cesareo entre 1638 et 1640.

5. È la musica odierna indegna e vile
Perchè trattata è sol con arroganza
Da gente viziosissima, e servile
Gente d'albergo, d'abbobrio e d'ignoranza
Sordida torcimanna di luxuria
Gente senza rossor, senza creanza...

Salvator continue longuement sur ce ton et injurie avec une particulière véhémence les castrats qu'il semble avoir en haine.

de théâtre [1]. A dire vrai, l'allure mondaine des œuvres autorisait un peu ce déploiement de moyens extérieurs.

Dès cette époque, on peut observer un profond changement dans l'esprit des musiciens. Alors que Monteverde ou Domenico Mazzocchi s'efforçaient de traduire musicalement des textes intéressants par eux-mêmes [2], les Carissimi, les Luigi Rossi, les Cesti se montrent indifférents à la qualité des vers. Ils composent d'amirables mélodies sur des livrets et des poèmes insipides.

On s'est longtemps représenté Carissimi comme une sorte de préraphaélite de la musique. Homme pieux, austère, on se le figurait composant avec recueillement, à l'ombre d'un cloître, ses oratorios d'une foi robuste et naïve. Supposer de la naïveté créatrice chez un contemporain de Salvator Rosa, c'était bien mal connaître l'époque. Quant à la foi, elle se manifestait sous des formes exaltées et morbides [3] dont la Sainte Thérèse du Bernin est infiniment plus représentative que les toiles d'un Fra Angelico. En fait Carissimi, dont l'influence fut immense et qui attira à son école des musiciens de l'Europe entière [4], donna le dernier coup à l'art palestrinien dont les maîtrises de Rome avaient conservé pieusement la tradition. Plus que tout autre, Carissimi contribua à donner un caractère mondain à la musique religieuse. Certes on trouve parfois dans ses *Histoires Sacrées* [5] des accents d'une rare intensité

1. « ... Ogn'un si scandalizza, e tedia
Cantare in sulla cetra il Miserere
E con stili da sfarsi, e da comedia
E gighe, e sarabande alla distesa. »

Il est amusant de comparer à ces invectives les plaintes amères de Lecerf de la Viéville, cinquante ans plus tard, sur la tenue des chanteurs dans les églises de France. *Comparaison de la musique italienne...* Bruxelles, 1705.

2. V. les *Dialoghi e Sonetti posti in musica da Domenico Mazzocchi.* Rome, 1638 (Liceo Musicale de Bologne) où l'on trouve des fragments de l'Énéide et de la Jérusalem délivrée mis en musique. La même année 1638, Monteverde publiait ses admirables *Madrigali guerrieri et amorosi.*

3. Filippo Acciajoli, poète, musicien, machiniste, peintre, mathématicien, etc., se retire deux fois l'an dans la montagne pour vivre en ermite, pleurant sur ses péchés et se donnant la discipline. V. Romain Rolland, *op. cit.*, p. 151.

4. Son influence fut surtout sensible en Allemagne et en France. Son disciple Marc-Antoine Charpentier répandit et popularisa ses œuvres dans notre pays.

5. V. Michel Brenet, les *Oratoires de Carissimi*, *Rivista Musicale* (IIIe année). —

dramatique, des pages d'une majestueuse et sombre puissance, mais trop souvent on sent chez lui le métier, un manque de sincérité et d'enthousiasme qui rend pénible l'étude prolongée de ses œuvres, en dépit de l'habileté technique qu'elles manifestent. Carissimi ne fut d'ailleurs pas exclusivement un musicien d'église, il composa des opéras et d'innombrables cantates profanes qui lui valurent une réputation européenne [1].

La cantate triomphe dans les salons romains, vers 1640 [2]. C'est une courte scène dramatique qui permet à un ou plusieurs virtuoses de faire admirer la souplesse et la beauté de leur voix. Elle se compose de plusieurs morceaux, de rythmes et de mouvements différents, soudés adroitement ensemble par de courts récitatifs. Les sujets sont variés, C'est souvent un petit tableau : une magicienne évoque les divinités infernales [3], le Dédain, déguisé en charlatan, vend aux chalands des remèdes contre l'Amour [4]. C'est aussi parfois tout un petit drame psychologique : un amant rebuté se lamente sur la cruauté de sa dame, il veut se tuer, mais la raison se fait dans son cœur : il brise ses fers et célèbre la liberté reconquise.

Ces poèmes sont en général d'une extrême mièvrerie, mais prêtent à l'expression des sentiments les plus divers. La cantate devient, au siècle de l'opéra, l'équivalent de ce qu'était le madrigal dans l'art polyphonique du XVI[e] siècle. Ce n'est pas un genre plus faux, ni moins légitime que celui-là. Insupportable fadaise quand il est traité par un musicien sans talent, il peut donner des chefs-d'œuvre entre les mains d'un homme de génie. On oublie alors les paroles médiocres, les idées rebat-

Quittard, introduction à l'édition des *Histoires Sacrées* de la *Schola Cantorum*. — Schering, *Zur Geschichte des Italienischen Oratoriums im 17 Jahrhundert. Jahrbuch der Musikbibliothek Peters, 1903*. — Pasquetti, *l'Oratorio musicale in Italia*.

1. Après avoir été l'objet de louanges immodérées, Carissimi est en ce moment fort décrié. Malgré ses défauts, on ne saurait oublier pourtant l'importance de son rôle comme vulgarisateur de la forme de l'*histoire sacrée* et de la *cantate*. En France il est longtemps avec Luigi Rossi le seul musicien italien dont on connaisse les œuvres et dont on cite le nom.

2. M. Wotquenne réunit avec une inlassable activité au Conservatoire de Bruxelles des copies des plus importants recueils de cantates de l'Europe. C'est à Bruxelles qu'on peut aujourd'hui étudier le mieux cette intéressante forme musicale.

3. *La Strega* de Salvator Rosa, musique de Cesti.

4. *Il Ciarlatano* de Carissimi (publ. par Torchi. T. V).

tues, pour ne plus songer qu'à la musique expressive, vivante, et d'une forme achevée. La cantate, c'est le triomphe de la musique pure, de la mélodie aux belles lignes sur le récitatif assujetti aux exigences du texte. Au reste, il n'y a pas que des phrases toutes faites dans les cantates, il y a aussi l'expression des sentiments les plus naturels et les plus vrais du cœur humain : le désir, l'espérance, la détresse, la joie, le désespoir [1].

La vogue de la cantate allait avoir une influence considérable sur le développement de la musique dramatique. Une nouvelle génération de musiciens entre en scène qui rompt plus ou moins avec les sévères traditions polyphoniques de l'école romaine. Si Carissimi, maître incontesté de l'oratorio et de la cantate, se rattache à l'école des Mazzocchi et des Stefano Landi, ses compatriotes [2], un petit groupe de compositeurs, napolitains pour la plupart, revendiquent les droits de la mélodie. Ils rejettent au second plan le récitatif, réduit au rôle du lien, indispensable mais fâcheux, qui doit retenir entre eux airs, ariettes, duos et chœurs. Pour eux le livret n'est plus qu'un simple prétexte à beaux discours sonores. La mélodie s'épanche en phrases harmonieusement cadencées, en souples vocalises où la voix du chanteur se déploie librement. L'esthétique de l'opéra napolitain s'élabore. On peut, dès 1640, prévoir la venue prochaine de Provenzale, de Stradella et d'Alessandro Scarlatti.

Ce fut à Rome, dans de petits cénacles d'artistes provin-

1. M. Romain Rolland, en se plaçant à un point de vue de morale artistique, a fait éloquemment le procès de la cantate : « La victoire de la cantate, genre faux où la forme compte plus que le fond — victoire de la scène chantée indépendamment de tout drame, de toute action et bientôt de tout sens, — victoire d'un style de salon, — a compromis définitivement l'avenir de l'opéra italien » (*Musiciens d'autrefois*, p. 77). Je ne suis pas de cet avis ; quand la vogue de la cantate commence, vers 1635, les machines ont en quelque sorte banni la musique de l'opéra. A Rome, comme à Florence, on ne chante plus que d'insipides récitatifs. La cantate fut une revanche de la musique pure ; elle permit aux formes mélodiques de s'organiser avant de prendre possession du théâtre. A tout prendre, je préfère les débauches mélodiques d'un Luigi Rossi, d'un Stradella, voire d'un Scarlatti aux mornes récitatifs d'un Filippo Vitali ou d'un Stefano Landi. Si le style de cantate a triomphé, c'est que le récitatif était déjà mort. Dès 1630, il est aisé de voir que personne n'y croit plus.

2. Carissimi, tout en contribuant à donner à la cantate une forme quasi définitive, reste fidèle à la tradition récitative moins par conviction que par pauvreté d'invention mélodique et sécheresse d'esprit.

ciaux, que commencèrent à se manifester les tendances nouvelles. Les Napolitains y formaient — comme les Gascons à Paris vers le même temps — une colonie fort importante. La domination espagnole et la pauvreté de leur pays les poussaient à s'exiler. Beaucoup d'entre eux détenaient des charges importantes et protégeaient leurs compatriotes malheureux[1]. Le plus illustre d'entre les Napolitains fixés à Rome était certainement le Bernin, dont le génie inégal et tourmenté plaisait particulièrement à Urbain VIII[2]. Il dispensait aux artistes les places et les commandes, était entouré d'une véritable cour et vivait en grand seigneur magnifique. Il aimait et pratiquait la musique. Evelyn conte qu'un jour il fit représenter un opéra dont il avait peint les décors, sculpté les statues, inventé les machines, composé la musique, écrit le livret. Il avait, bien entendu, construit le théâtre où fut chantée cette œuvre[3].

Salvator Rosa, lui aussi, était musicien et poète[4]. Il joignait à ces talents celui d'acteur qui avait attiré sur lui l'attention publique avant que sa peinture fût encore estimée. On l'avait vu, au Carnaval de 1638, qui fut un des plus fous du siècle, parcourir les rues déguisé en saltimbanque et exciter par sa verve et ses discours satyriques la curiosité de la foule. Au printemps de cette même année, il s'était installé dans une

1. Salvator Rosa se rend à Rome en 1635 sur l'invitation de son compatriote Mercurio, *maestro di casa* du cardinal Brancaccio. Salvator loge au palais du cardinal et l'accompagne en voyage. V. Cesareo, *Poesie di Salvator Rosa*, p. 13.

2. V. Fraschetti, *Il Bernini*, Milano, Hœpli, 1900. — Marcel Reymond, *Le Bernin* (*Coll. des Maîtres de l'Art*).

3. « Bernini a little before my coming to the Citty, gave a publiq opera (for so they call shews of that kind) where in he painted the scenes, cut the statues, invented the engines, composed the musiq, writ the comedy and built the theatre ». *Memoirs of John Evelyn*. London, 1827 (in-8°), t. I, p. 189.

4. Sur Salvator Rosa, voir l'ouvrage définitif de M. Cesareo : *Poesie e lettere inedite di Salvator Rosa* (Napoli, 1892, 2 vol. in-4°) et le livre du Dr. Leandro Ozzola, *Vita e Opere di Salvator Rosa*. (Strassburg, Hertz, 1908 (in-8°). — Sur Salvator Rosa musicien, on pourra aussi consulter un article de M. Nicola d'Arienzo dans le tome Ier de la *Rivista Musicale*. L'ouvrage fameux de lady Morgan est plutôt un roman qu'une étude critique, on ne saurait trop s'en défier. L'ouvrage de M. Cesareo manque dans toutes les grandes bibliothèques parisiennes, on le trouvera pourtant à la *Bibliothèque d'art et d'archéologie* (16, rue Spontini), si hospitalièrement ouverte par M. Doucet à tous les travailleurs.

maison de la Via del Babbuino [1] où il recevait un grand nombre d'artistes, de lettrés et de musiciens, parmi lesquels nous trouvons un homme appelé à jouer un rôle considérable dans l'histoire de l'opéra en France : Luigi Rossi.

Luigi était né, en 1598, dans le royaume de Naples, à Torre Maggiore [2], pauvre bourg du diocèse de San Severo, sans cesse ravagé par les épidémies et les tremblements de terre. Il était, semble-t-il, l'aîné d'une famille de sept enfants [3]. Son frère cadet, Giovan-Carlo, de quelque vingt ans plus jeune que lui, devait se consacrer également à la musique et s'illustrer par son talent de harpiste [4]. Nous aurons souvent l'occasion de reparler de lui dans la suite.

Luigi n'avait sans doute pas dépassé la quinzième année quand il se rendit à Naples pour étudier le noble art de musique sous la discipline du vieux maître Jean de Macque [5]. En ces premières années du XVII[e] siècle, l'art polyphonique brillait à Naples d'un vif éclat, Pomponio Nenna et le célèbre prince de Venosa vivaient encore et leurs madrigaux étaient chantés dans toute l'Italie. Le flamand Jean de Macque, élève de Filippo da Monte [6], jouissait également d'une grande célé-

1. Suivant MM. Cesareo et Ozzola, Salvator s'installa Via del Babbuino au printemps de 1638 et partit pour la Toscane en 1640 où il demeura jusqu'en 1649. C'est à Florence qu'il fit la connaissance de Cesti et de Bandini. Quant à Cavalli, il ne semble pas l'avoir connu : il n'y a rien de commun en effet entre le musicien vénitien et le Padre Cavallo, ami de Ricciardi, dont il est souvent question dans la correspondance de Salvator Rosa.

2. V. Henry Prunières, *Notes sur la vie de Luigi Rossi* (*Sammelbände der I. M. G.* 1910. XII Jahr. Heft I, p. 12 et suiv.)

3. Le testament de Luigi Rossi. découvert et publié par M. Cametti (*Sammelbände der I. M. G.* 1912, XIV Jahr. Heft I), donne les noms des enfants de Donato Rossi : Luigi, Dionisio, Giovan-Tommaso, Giulio-Cesare, Felice-Antonio, Giuseppina, Giovan-Carlo.

4. Giovan Carlo fut lié intimement avec Salvator Rosa comme en témoigne ce passage de Passeri : « Io per mio deporto ascesi verso la sera sopra il monte della Trinità, e lo trovai (Salvator), che stava passeggiando insieme col sig. Gio. Carlo de Rossi, famoso sonatore di Arpa a tre registri, fratello di quel virtuoso Luigi, noto a tutto il Mondo per la sua perfezzione nella musica. » (*Vita de pittori...* Roma, 1772, p. 434.)

5. Luigi dit lui-même qu'il fut l'élève de Jean de Macque dans une note autographe placée en tête d'un recueil de *canzoni francesi* conservé au British Museum (Add. 30491). M. Edw. Dent a le premier signalé cette intéressante note écrite en cryptographie.

6. Pitoni, *Notizie dei contrappuntisti e compositori di musica.* Nouv. acq., ms. fr. 266, p. 29.

brité [1]. Il n'était pas moins fameux comme organiste que comme compositeur et l'on citait son nom avec ceux de Claudio da Corregio, de Luzzascho Luzzaschi et de Gabrieli lorsqu'on voulait désigner les plus illustres *suonatori* de l'époque [2].

Luigi Rossi fut donc formé à la même école qu'un Monteverde ou qu'un Mazzocchi. A défaut de ce renseignement biographique, l'examen de ses œuvres suffirait à le faire supposer. Les dissonances hardies, le chromatisme et les modulations imprévues de sa musique trahissent l'influence exercée sur lui par le prince de Venosa. D'autre part, le ton spirituel et enjoué de ses *canzonette* évoque le souvenir des malicieuses et alertes *Villanelle Napoletane* qui se chantaient à voix seule avec accompagnement de luth ou de guitare [3]. C'est dans ces œuvres d'un caractère populaire qu'on trouve le secret de la forme mélodique de Luigi Rossi, plus chantante, plus souple, aux contours plus arrondis que celle des compositeurs florentins et romains du même temps.

A l'école de Jean de Macque, Luigi Rossi apprit la composition, le chant et l'accompagnement au clavecin. Il était, quand il partit pour Rome, vers 1620, un virtuose accompli. Ses talents le firent entrer au service du prince de Sulmona, Marc' Antonio Borghese, neveu du feu Pape Paul V et grand protecteur des arts [4]. La princesse Donna Camilla Orsini Borghese avait alors pour harpiste favorite la Signora Costanza de Ponte que le français Maugars devait entendre avec ravissement quelques années plus tard [5]. Luigi Rossi s'éprit de la

1. Heinrich Schülz écrit le 23 avril 1632 pour faire venir d'Italie des œuvres de l'école napolitaine. Il n'a garde d'oublier dans sa liste les œuvres de Giovan Macque. (La Mara, *Musikerbriefe*, I Band, p. 72.)

2. V. Pietro della Valle, *Della musica dell' età nostra*, publ. par Solerti. *Origine del melodramma*, p. 157.

3. Giustiniani Vincenzo, dans son *Discours sur la musique* (de 1628), atteste l'importance de ce genre de composition. Dans les écoles de musique où il fit son éducation, on étudiait les œuvres des grands madrigalistes « e per cantare con una voce sola sopra alcuno stromento prevalesse il gusto delle Villanelle Napoletane, ad imitazione delle quali se ne componevano anche in Roma... » (Solerti, *Origine del melodramma*, p. 106.)

4. V. Cametti, *Alcuni documenti inediti su la vita di Luigi Rossi...* (*Samm. der I. M. G.* 1912, XIVe Jahr., 1).

5. Maugars, *Responce à un curieux* (éd. Thoinan), p. 32.

charmante musicienne et l'épousa, le 3 juillet 1627[1]. A la différence de la plupart des virtuoses romains, Luigi paraît avoir été un homme aux vertus familiales. Il continua d'habiter avec ses beaux-parents une maison de la Piazza Borghese et, toute sa vie, entretint avec eux et avec ses trois beaux-frères[2] les rapports les plus affectueux. Nous le verrons, au lendemain du triomphe de l'*Orfeo* à Paris, demander à la reine pour seule récompense l'octroi d'une faveur à Marc' Antonio de Ponte, un des frères de sa défunte femme[3].

Vers 1630, Luigi commence à faire parler de lui. Un magnifique recueil manuscrit de la bibliothèque de Bologne, dédié au seigneur Filippo del Nero[4], renferme une *canzone* de *Luigi de Rossi di Borghese*[5], parmi de nombreuses compositions de Jacopo Peri, Domenico Mazzocchi, Orazio dell' Arpa et autres musiciens de la même époque. En 1640, Luigi est célèbre. Severo Bonini, dans son discours sur la musique[6], donne pour successeurs à Mazzocchi à Rome et à Monteverde à Venise, Luigi Rossi et Cavalli. Pietro della Valle, dans sa lettre sur la musique de son temps, datée du 16 janvier 1640, vante, dans le genre sérieux, la *Canzonetta* de Luigi *Or che la notte del silenzio amica*[7] et G. B. Doni, si hostile pourtant aux musiciens contemporains, daigne reconnaître la valeur du compositeur napolitain[8]. La cantate où Luigi Rossi pleure la mort de

1. Cametti, *op. cit.*

2. Paolo de Ponte, l'un des trois beaux-frères de Luigi, était comme sa sœur, harpiste émérite. Il quitta Rome d'assez bonne heure, car on le trouve à Vienne à la chapelle impériale de 1637 à 1645. Son nom reparaît sur les états de la *Hofkapelle* en 1652 et de 1663 à 1664. Ce détail a échappé à M. Cametti. V. Köchel, *Die Kaiserl. Hof-Musikkapelle in Wien von 1543-1867*. Wien, Beck, 1869 (p. 61).

3. Aff. Etr., *Rome*, 102, fol. 213.

4. C'est à ce seigneur que G. B. Doni dédie le *Trattato secondo sopra gl' instrumenti di tasti* de sa *Lyra Barberina*, I, 324.

5. C'est là canzonetta *Io ero pargoletta* que j'ai publiée dans le supplément du *Monde Musical* du 30 février 1913.

Le catalogue de la Bibl. de Bologne reproduit l'indication : *Luigi Rossi di Borghese* pour toutes les œuvres de Luigi, alors qu'elle ne se trouve réellement qu'en tête de ce seul morceau.

6. Publié par Solerti, *Origine del melodramma*, p. 139.

7. G. B. Doni, *Trattati di Musica*, 1763, t. II, p. 258.

8. « È vero che l'Eredia, Luigi Rossi, il signor Pietro della Valle e qualch' un' altro hanno composto qualche cosa e assai sforzato... » G. B. Doni, *Commercium litterarium*. Florentiæ, 1754, col. 225 (in-f°). — B. N., K. 616.

Gustave Adolphe : *Un ferito Cavaliere*, se répand dans le monde entier. Au mois d'août 1641, le musicien poète Ottaviano Castelli en adresse une copie à Richelieu et entretient Mazarin du succès de cette œuvre [1].

Le cardinal Antonio Barberini qui désirait avoir les meilleurs musiciens d'Italie, prit Luigi à son service, dans le courant de l'année 1641. A peine celui-ci avait-il eu le temps de jouir de la faveur du généreux prélat qu'il tomba gravement malade et faillit mourir. Cet événement déplorable contrista Rome et l'agent diplomatique Elpidio Benedetti en touche un mot à Mazarin dans une lettre du 17 novembre 1641 : « Le Signor Luigi, autrefois au service des Borghese, et à présent très cher au Cardinal Antoine, a été presque abandonné par les médecins, et n'est pas encore hors de danger » [2].

Luigi se croyant perdu fit appeler un notaire, le 14 novembre, et lui dicta son testament [3]. Cet acte nous fait pénétrer dans la vie intime du musicien. Il laisse toute sa fortune à sa « femme bien aimée » sous réserve d'un certain nombre de legs à des parents et amis. A son jeune frère Giovan Carlo qui l'a depuis peu rejoint à Rome [4], il donne un diamant, une grosse émeraude, une bague et un clavecin à deux claviers ; à son très cher ami D. Marc' Antonio Pasqualini, le fameux castrat de la chapelle pontificale, plusieurs tableaux dont un du Guerchin ; à la S[ra]. Anna Maria Manfroni une guitare espagnole, à ses frères, à ses beaux parents, à tous ses amis, parmi lesquels est nommé le poète Giovanni Lotti, des sommes d'argent et de petits souvenirs. Quant à ses manuscrits musicaux, il les laisse à son patron, le cardinal Antonio Barberini, qu'il supplie de veiller sur son jeune frère et sur sa femme.

Luigi triompha de la maladie. Le 1[er] janvier 1642, il figure aux côtés du cavalier Loreto Vittori, de Marc' Antonio Pasqua-

1. Aff. Etr. *Corr. diplom. Rome*, 74, fol. 448.

2. *Rome*, 75, fol. 259 v°. — V. H. Prunières, *Les Représentations du Palazzo d'Atlante en 1642*. *Sammelbände der I. M. G.* 1913, XIV, II.

3. M. Cametti en a donné une analyse dans son intéressante étude. *Samm. der I. M.* G. 1912, XIV, I.

4. Giovan Carlo Rossi était né, suivant M. Cametti, vers 1622, à Torre Maggiore.

lini, de Filippo Vitali et de Marco Marazzoli sur la liste des musiciens du cardinal Antonio [1]. Luigi, à cette époque, est véritablement l'homme du jour. Son talent de chanteur est non moins prisé que ses dons de compositeur et il n'y a pas de fête où il ne soit convié. On en peut juger par une curieuse lettre où le Padre Michele Mazarini décrit à son frère avec amertume les réjouissances sans nombre qui se font à Rome au Carnaval de 1642. La vie s'y passe en festins, en spectacles, en bals, en concerts. Une folie de plaisir s'est emparée de la Ville Eternelle. Ce qu'il y a de pire, c'est que les grands donnent l'exemple et ne savent même pas garder leur rang. Ainsi, l'autre jour à un banquet donné par les Sacchetti au Langrave et à quelques nobles romains, on avait convié aussi M. le Cardinal Antonio. Celui-ci étant arrivé en compagnie du Cavalier Panico, de Marc' Antonio Pasqualini et de Luigi le musicien, ne les a-t-il pas fait asseoir tous les trois à la même table que le prince, les comtes et les marquis [2] ? Quel exemple ! A coup sûr, Mazarin dut sourire en lisant la lettre de son frère. Il n'était pas homme à partager son indignation. Ami personnel du musicien poète Ottaviano Castelli, ami, sinon amant, de la divine Leonora Baroni, il connaissait fort bien le monde des chanteurs et des compositeurs de Rome et n'eut éprouvé aucune humiliation à s'asseoir au milieu d'eux à la table d'un

1. Voici la liste des *cappellani et musici* extraite des « Ruoli degli salarii et companatici della famiglia dell' Emmo S. card. Antonio Barberini ». Tome XIV (1637-1643). Arch. Barberini à la Bibliothèque du Vatican. — 10 gennaio 1642.

D. Vincenzo del Giglio.	36 scudi.
D. Oratio Spigarelli.	—
D. Filippo Vitali.	—
D. Marino.	—
Marc' Antonio Pasqualini.	—
Cav. Loreto Vittori.	—
Lorenzo Sanci.	—
Marco Marazzoli.	—
Girolamo Navara.	—
Frano Bianchi.	—
Luigi de Rossi.	—

2. « L'altro giorno ad un banchetto che fecero i Sri Sacchetti al Principe Langravio, al marchese di Pomaro (?) al conte di Rovellara, ai Marchesi Girolamo e Luigi Mattei et al conte Carpegna, al qual pranzo, essendosi invitati, anco il S. Cardle vi andò, con il cavalier Panico, con Marc' Antonio e con Luigi musico, e tutti tre fece seder alla medesima tavola. » Aff. Etr., *Rome*, 80, fol. 18.

banquet. Il est vrai qu'il n'était pas si bien né que les Sacchetti, les Barberini ou les Mattei !

Luigi Rossi devait être, à ce moment, dans tout le feu de la composition de son opéra *Il Palazzo Incantato d'Atlante* dont Monseigneur Giulio Rospigliosi avait écrit le libretto [1]. Depuis la construction du théâtre des *quattro fontane*, le futur pape Clément IX n'avait cessé de fournir de poèmes religieux, mythologiques ou comiques les compositeurs au service des Barberini. Il avait, en dernier, abordé avec un grand succès le genre de la comédie musicale [2]. Mais comprenant sans doute que le tempérament lyrique et élégiaque de Luigi Rossi s'accommoderait mieux d'une action romanesque que de scènes tirées de la vie populaire, il prit pour sujet de son nouvel opéra les malheurs d'Angélique, retenue prisonnière dans le palais enchanté d'Atlante, et les efforts des chevaliers chrétiens pour la délivrer [3].

Le cardinal Antonio Barberini tint à honneur de monter l'œuvre de son nouveau favori avec un luxe inouï. Le 11 janvier, Ottaviano Castelli écrit à Mazarin que le cardinal consacre tout son temps aux préparatifs de l'opéra et y dépense des sommes folles [4]. Rien qu'en bois pour faire les modèles des machines et des décors on a gaspillé plus de 800 écus. Le 23, il note qu'on travaille avec fureur aux costumes. Le

1. J'ai trouvé à Florence, à la Bibl. Nazionale, un livret manuscrit de cet opéra sans indication d'auteur (ms. II, XI, 66), sous le titre : *Palazzo d'Atlante incantato.*

2. Avec l'opéra *Chi soffre speri*, musique de Virgilio Mazzocchi et Marco Marazzoli, représenté au carnaval de 1639. En février 1641, une lettre de Castelli nous apprend qu'on joue chez le cardinal Barberini un opéra « musica di Mazzocchi e poesia di Mons. Giulio Rospigliosi, distributia ai 21 ragazzi e recitata in una rimessa di carrozze, intitolata l'*Innocenza difesa*, recitata già tre volte sin hora (1er février)... » (*Rome*, 73, fol. 187 et 188). L'existence de cet opéra était jusqu'à ce jour inconnu.

3. Si M. Kretzschmar avait réfléchi un instant au sujet de l'opéra de Rossi, il se fût moins hâté d'affirmer, dans son article sur l'opéra vénitien, que les rôles antagonistes d'*Angélique* et d'*Atlante* étaient tenus par le même acteur : Loreto Vittori. En l'espèce, M. Kretzschmar a confondu le cavalier Loreto Vittori, chargé du rôle d'*Angélique*, avec le castrat Loreto Sances qui représentait *Atlante*.

4. « Il Sr Card. Antonio tutto il giorno spende nella direttione della sua comedia con spese indicibili et inutili essendosi sin' hora speso in legno per far modelli più di otto cento scudi, in modo che tutta la corte se ne maraviglia, et S. Em. è tanto fissa in questo negotio che tralascia ben spesso d'andar dal Papa. S' è già provata e riesce, dicono, longa e lacrimevole... » Aff. Etr., *Rome*, 80, fol. 56.

bruit court qu'ils seront les plus beaux qu'on ait encore vus sous le pontificat d'Urbain VIII[1]. Quant aux chanteurs, ce sont les meilleurs de Rome, mais ils ne paraissent pas fort satisfaits de leurs rôles. La musique de Luigi manque de variété, elle est douloureuse et mélancolique depuis la première mesure jusqu'à la dernière, et le spectacle durera sept heures! Quel accueil recevra cet opéra si grave, d'un public mis en joyeuse humeur par le Carnaval et plus disposé à rire qu'à pleurer[2] ?

Ces craintes étaient fondées et ni les réelles beautés de la musique, ni les voix enchanteresses de Loreto Vittori, de Marc' Antonio Pasqualini, de Mario Savioni, de Francesco Bianchi, ni les costumes somptueux, ni les machines surprenantes[3] n'empêchèrent le public de se morfondre et de regretter les comédies musicales que lui avaient données les années précédentes Virgilio Mazzocchi et Marco Marazzoli. Le 27 février, M. de Lionne exprimait l'avis unanime en écrivant à Mazarin[4] : « Nous fûmes hier à la Comédie de M. le Cardinal Antoine : le sujet est le Palazzo d'Atlante de l'Arioste. La despence en est belle et la pièce est merveilleusement bien chantée, mais elle ne laisse pas d'être extrêmement ennuyeuse parce qu'elle est toute sérieuse et il n'y a rien d'entremeslé comme dans celle du Maréchal d'Estrée[5] ». La critique assurément est juste du point de vue théâtral et dramatique. En pur musicien, Luigi Rossi n'a pas songé qu'il importait de ménager des contrastes dans son œuvre. Il n'a pas su, comme le fera si adroitement Lulli, trente ans plus tard, délasser par des airs joyeux, des danses animées. l'esprit des auditeurs, fatigués d'entendre des amants malheureux se plaindre de la rigueur du sort. Il

1. *Rome*, 80, fol. 177.

2. V. Henry Prunières, *Les représentations du Palazzo d'Atlante à Rome, en 1642.* (*Sammelbände der I. M. G.* 1912, XIV, 2.)

3. M. Fraschetti les attribue au Bernin dans son ouvrage sur l'illustre napolitain. (*Il Bernini.* Milano, Hœpli, 1900, in-4°, p. 266.) Castelli, dans sa lettre du 23, dit formellement que l'auteur en était Andrea Sacchi et qu'il réussit fort mal.

4. Aff. Etr., *Rome,* 80, fol. 201-202.

5. Allusion à l'opéra d'Ottaviano Castelli : « Drama Boscareccio musicale intitolato : *Mi feci quel che non ero. Per esser quel che sono* » représenté à l'ambassade de France durant le carnaval de 1642. (*Rome,* 80, fol. 87.)

s'exhale de la partition du *Palazzo d'Atlante* une infinie tristesse. Luigi, quand il l'écrivit, gardait-il de sa lutte avec la maladie et de ses souffrances passées une invincible mélancolie, ou bien son génie était-il naturellement porté à l'expression de sentiments élégiaques et douloureux ? Il semble bien que cet homme affable, d'une politesse raffinée, fut un triste. Ses *canzonette* les plus gaies ont je ne sais quoi de voilé et de languissant. Jamais on ne trouve chez Luigi de ces morceaux de franche bouffonnerie qui égayent les opéras d'un Francesco Cavalli [1]. Il sourit parfois, mais ne rit guère aux éclats. C'est dans les situations les plus pathétiques qu'il donne sa mesure.

Si l'on examine la partition du *Palazzo d'Atlante* [2] au seul point de vue musical, on est surpris par la nouveauté des tendances qui s'y manifestent. La mélodie, que l'abus des machines et des décorations avait réduite au rôle ingrat d'une déclamation aride et sans grâce, triomphe du récitatif. Les musiciens ont pris, au concert, pleine conscience de sa puissance émotive. Ils savent qu'elle peut toucher le cœur des auditeurs par la seule vertu de sa beauté. Dès lors, ils cessent de l'unir à la poésie et la laissent fleurir à côté d'elle. Luigi n'ose rompre ouvertement avec le récitatif, mais il s'efforce d'en restreindre l'usage et lui donne, en certains endroits particulièrement pathétiques, une forme mélodique très accentuée [3]. On sent bien qu'il le supporte avec impatience [4]. Luigi n'est vraiment lui-même que lorsqu'il peut traiter toute une scène à la manière d'une vaste cantate, en enchaînant des airs désespérés, des duos amoureux, des ariettes gracieuses par de courtes phrases récitatives. L'opéra gagne ainsi en beauté plas-

1. Dans l'*Orfeo* il y a des airs bouffes, mais les paroles seules sont vraiment joyeuses.

2. On la trouve à la Bibl. Chigi (Q. V. 30), au Vatican (fonds Barberini), à Londres, Conservatoire (nº 1867), au Liceo Musicale de Bologne, et en copie au Conservatoire de Bruxelles. La partition de Bologne est la seule où l'orchestre soit noté à cinq parties.

3. Ainsi les beaux cris d'Angélique captive : *Lassa ! chi me soccorre !* (I, 1).

4. V. par exemple le morne et ennuyeux récitatif de Ruggiero (I, 9), *Fermati, Bradamante, ove t'involi !*

tique ce qu'il perd en intérêt dramatique[1]. L'influence de la virtuosité vocale se fait aussi très fortement sentir. Pourtant, le désir de mettre en valeur les voix des chanteurs n'entraîne pas encore le musicien à abuser des roulades et des traits. Les ornements et les vocalises ont toujours un caractère expressif, ce ne sont jamais de simples exercices d'acrobatie. Enfin l'orchestre, qui jusque-là ne jouait qu'un rôle extérieur[2], intervient maintenant pour renforcer ou compléter l'impression dramatique. Il peint la fuite incessante de l'onde[3], coupe de traits plaintifs les lamentations des amants.

Par ses qualités comme par ses défauts, le *Palazzo d'Atlante* est le prototype des opéras de Provenzale et de Scarlatti. Il est la première manifestation de l'esthétique napolitaine[4]. On ne saurait trop attribuer d'importance à cette œuvre qui marque l'avénement d'une école nouvelle, celle des cantatistes romano-napolitains, plus épris de beauté formelle que de vérité dramatique, plus préoccupés de pureté mélodique que d'exacte déclamation lyrique. Luigi Rossi sera regardé comme un maître par tous les compositeurs de cantates qui commencent à faire parler d'eux, vers 1640. Il sera l'interprète du nouvel idéal qui va bientôt se répandre à travers l'Italie et l'Europe[5].

Le rôle personnel de Luigi dans la création et la diffusion

1. M. C. Hubert Parry, après avoir exprimé son admiration pour certaines scènes dramatiques du *Palazzo d'Atlante*, ajoute : « This side of Rossi's musical character is much less important than the conspicuous manner in which he illustrates the tendency of the age among the Italians in the direction of organization or form, and suavity of style in writing for solo voices. » *The Oxford History of Music*. Vol. III. *The Music of the seventeenth Century*. Oxford, 1902 (p. 153).

2. Dans le *San Alessio*, il se borne à exécuter de grandes symphonies (ouvertures, ritournelles et danses) qui n'ont rien de dramatique.

3. V. le magnifique air de la *Pittura* dans le prologue, accompagné par tout l'orchestre (publ. par Goldschmidt, *Italienische Oper...*, p. 385).

4. Il est à noter que dès cette époque des troupes de musiciens napolitains donnent des représentations d'opéras dans toute l'Italie. En 1646, le voyageur Evelyn en rencontre une à Milan : « This afternoon we were wholly taken up in seeing an opera represented by some Neapolitani, performed all in excellent music with rare sceanes, in which there acted a celebrated beauty ». *Memoirs*, 1827, t. I, p. 363.

5. En 1688, dans la dédicace de ses *Cantate Morali e spirituali*, Giacomo Antonio Perti déclare : « Ho procurato di seguire alla meglio che ho saputo i tre maggiori lumi della nostra Professione : Rossi, Carissimi e Cesti. »

du style de la cantate fut considérable. Non moins célèbre comme chanteur que comme auteur, il tenait dans sa maison une sorte d'Académie musicale où fréquentaient, au témoignage d'un contemporain, les meilleurs virtuoses de Rome [1]. Ses amis, Marc' Antonio Pasqualini, Marco Marazzoli, Loreto Vittori, Mario Savioni, s'y retrouvaient et y chantaient leurs compositions. Ces concerts devaient être d'un puissant intérêt, car le jeune castrat Atto Melani, venu à Rome pour y étudier la musique et admis par Luigi à assister aux séances de l'Académie, écrit à un prince de Toscane qu'il y a plus appris en quelques séances qu'il n'a fait durant tout le temps qu'il est demeuré à Rome jusqu'à ce jour. Dès lors, on comprend mieux l'influence exercée par Luigi sur ses contemporains. Des cénacles ont toujours préparé les révolutions artistiques [2] et celui de Luigi Rossi paraît avoir été un des plus actifs et des plus féconds dont l'histoire musicale ait conservé le souvenir.

Luigi écrivit à cette époque une multitude de cantates, de chansons et d'ariettes que nous trouvons disséminées dans les recueils manuscrits du temps [3] avec les compositions de ses émules ou de ses disciples : Marazzoli, Carissimi, Tenaglia, Marc'Antonio Pasqualini, Mario Savioni, Cesti et surtout Carlo Caproli del Violino, grand artiste dont nous aurons tout particulièrement à nous occuper par la suite,

Ce fut sans doute aussi avant son voyage en France que

1. « Arrivato qui in Roma il Sig. Luigi e Sig. Marc' Antonio, i più bravi virtuosi che mai io abbia conosciuto ; et in vero ci è da imparare assai. Supplico l'A. V. adesso che sono nel perfectionarmi, volermi lassar star tutta questa instate (*sic*) a Roma perchè non havevo sentito il buono, et il sig. Luigi fa una Accademia in sua casa questa state dove vi sarà tutti i meglio virtuosi di Roma, e mi ha per sua gratia messo in questo numero ; e gli assicuro che sentirò più in uno di que' giorni che in tutto il tempo che sono stato a Roma... » Lettre d'Atto Melani au prince Mathias en date du 4 juin 1644 (par Ademollo, *Fanfulla della Domenica*, nº 52).

2. Ainsi à Florence à la fin du XVIe siècle la camerata Bardi d'où partit le mouvement mélo dramatique.

3. Wotquenne, *Etude bibliographique sur le compositeur napolitain Luigi Rossi*. Bruxelles, 1909, in-8º. M. Wotquenne prépare une seconde édition très augmentée de ce catalogue thématique. — J'ai publié dans le bulletin mensuel de l'*I. M. G.* (XIVe Jahr. 4 Heft) un inventaire thématique des compositions de Rossi au Conservatoire de Naples.

Luigi composa un oratorio dans le genre, nouveau alors, des Histoires Sacrées[1]. *Giuseppe Figlio di Giacobbe* eut un très grand succès dans Rome et fit de son auteur, pour un temps, le rival de Carissimi, dont la glorieuse carrière commençait seulement[2]. Cette faveur était méritée, et l'œuvre de Luigi témoignait de qualités musicales dont les maîtres romains étaient en général assez dépourvus. L'abondance des idées mélodiques, la souplesse du récitatif expressif et chantant, contrastaient avec la sécheresse et la raideur des récits de Landi, de Mazzocchi, ou même de Carissimi. Le poème était l'œuvre d'un personnage qui jouera un grand rôle dans la suite de cette étude : l'abbé Buti, protonotaire apostolique, docteur en droit canon et l'un des principaux secrétaires du Cardinal Antonio Barberini[3].

Malgré leurs succès auprès du grand public, peu d'œuvres de Luigi Rossi furent livrées à l'impression de son vivant. On trouve pourtant des airs spirituels de sa composition dans un recueil publié par Bianchi en 1640[4] et, en 1646, quelques cantates dans les *Ariette di Musica raccolte da Florido de Silvestris*[5].

Lorsque ce dernier ouvrage parut, Luigi Rossi se préparait à passer en France où l'appelait son protecteur le cardinal Antonio Barberini, contraint de s'exiler pour échapper aux persécutions d'Innocent X.

1. J'ai retrouvé à la Bibliothèque Barberini la partition qu'on croyait perdue. (*Barb. lat.* 4194-4195.) V. : *Notes sur la vie de Luigi Rossi* (*Sammelbände der I. M. G.* XIIe Jahr. 1 Heft).

2. Bien que Carissimi fut installé au Collège Germanique depuis 1630 (Haberl, *Kirchenmusikalisches Jahrbuch,* 1893), il n'était pas encore très connu en 1640. Pietro della Valle, qui parle d'une messe entendue au Collège Germanique, dit ignorer le nom du maître de chapelle.

3. V. Mandosio, *Biblioteca romana*... Romæ, M.DCXCII, t. II, p. 44 et suiv. (Bibl. Nat., Q 575.) Buti à cette époque était fort connu à Rome comme poète. V. l'ode écrite à sa louange par G. Porti, vers 1640. British. Museum. *Mss. Ital.* 24.215, f° 120.

4. *Raccolta d'Arie spirituali a una, due e tre voci di diversi excellentissimi autori, Raccolte e date in luce da Vincenzo Bianchi. In Roma appresso l'istesso Vincenzo Bianchi, 1640, ded. Monsig. Vincenzo Costagnata.* Roma (25 sept. 1640), in-f°, Bibl. Santa Cecilia. 03. F/6. Nous avons publié l'air spirituel *Diva, tu che in trono assisa,* dans le supplément du *Monde Musical* du 28 février 1913.

5. Seul exemplaire connu à la B. Laurentiana de Florence.

III

Nous avons vu comment la pastorale florentine, inventée par des artistes épris de raison non moins que de beauté, est peu à peu devenue, au contact de la société romaine, une orgie sensuelle où les compositeurs dépensent les inépuisables ressources de leur génie. La musique crée une atmosphère voluptueuse autour de l'action romanesque et fantastique, tandis que les décors et les machines transportent le spectateur dans un monde irréel et enchanteur. Nous allons observer à Venise une évolution analogue à celle qui emporte l'opéra romain vers l'esthétique napolitaine, mais cependant le milieu et les conditions toutes différentes d'exécution, ne tarderont pas à donner à l'opéra de Venise des traits originaux et caractéristiques [1]. Dans quelques années, nous verrons successivement triompher à Paris le style romano-napolitain et le style vénitien ; aussi importe-t-il de montrer très brièvement en quoi ces formes musicales, issues toutes deux de l'opéra romain des Mazzocchi et des Landi, diffèrent l'une de l'autre, bien que soumises également à la loi du plaisir.

C'est en 1637 que les romains Francesco Mannelli et Benedetto Ferrari étaient venus à Venise ouvrir presque coup sur coup deux théâtres publics d'opéra. Les salles du *San Cassiano* et du *San Giovanni e Paolo* avaient été inaugurées avec des œuvres de leur composition [2], mais ils avaient trouvé bientôt parmi les musiciens fixés à Venise, de précieux auxiliaires. Dès 1639, le grand Monteverde, qui dirigeait la chapelle ducale, avait fait représenter l'opéra d'*Adone* et, la même année, le

1. Sur l'opéra vénitien, voir Kretzschmar, *Die Venetianische Oper.* (*Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft.* Breitkopf, 1892.) Goldschmidt, *Cavalli als dramatischer Komponist.* (*Monatshefte für Musik-Geschichte.* 1893, nos 3, 4, 5.) Romain Rolland, *L'opéra en Europe*, p. 167 et suiv.

2. Le *San Cassiano* ouvrit ses portes en 1637 et donna l'*Andromeda,* poème de Ferrari, musique de Mannelli. Le *San Giovanni e Paolo* fut inauguré l'année suivante avec l'*Armida*, poème et musique de Ferrari. V. Galvani, *I teatri musicali di Venezia nel secolo XVII.* Ricordi.

théâtre *San Cassiano* avait donné les *Nozze di Peleo e di Teti*, première œuvre dramatique du jeune Francesco Cavalli[1].

Pier Francesco Caletti Bruni était né à Crema, ville sujette de Venise, le 14 février 1602[2]. Enfant, son admirable voix avait attiré sur lui l'attention du Podestà de la province, le riche patricien Federigo Cavalli. Celui-ci s'était intéressé au jeune garçon et l'avait fait entrer, en 1617, à la chapelle ducale de Venise que dirigeait le grand Monteverde[3]. Francesco Caletti était là à bonne école. Il sut si bien profiter des leçons de son maître qu'en 1640 il fut nommé organiste en titre de la chapelle[4]. C'est alors qu'il renonça à son nom véritable pour adopter, suivant une curieuse coutume du temps, celui de son généreux protecteur.

En 1643, la mort de Monteverde mit Francesco Cavalli à la tête du mouvement musical à Venise. Il devait, toute sa vie, conserver cette haute situation et ne se la voir disputer que par le seul Cesti. Ce fut véritablement un chef d'école. C'est lui qui donna à l'opéra vénitien son caractère original, qui mit à la portée des foules une forme d'art dont, seule, une élite raffinée et curieuse de sensations rares avait fait ses délices jusqu'alors.

A Rome comme à Florence, l'opéra avait été un divertissement princier. Seuls des monarques et des grands seigneurs étaient assez riches pour pouvoir se donner ce plaisir fastueux. Musiciens, chanteurs, librettistes et machinistes dépendaient du mécène qui les faisait travailler. A Venise, il en est autrement. Le premier bourgeois venu peut, en payant sa place, s'installer au parterre, acclamer ou conspuer l'auteur. Il ne s'agira donc plus de plaire à un petit nombre de dilettantes

1. La partition est à San Marco (Codd. CC.CXV), le livret d'Oratio Persiani également (*Libretti Commedie* 1127).

2. Taddeo Wiel, *Francesco Cavalli*. Cette substantielle notice a paru dans le numéro d'octobre 1912 de la revue : *The Musical Antiquary*.

3. V. Vogel, *Claudio Monteverde* (*Vierteljahrsschrift*, 3. Jhrg. (1887) p. 360).

4. Pour les détails de la vie de Cavalli, nous renvoyons au fameux ouvrage du Padre Caffi, *Storia della musica sacra*. Le 18 février 1617, Cavalli touche 50 ducats comme chanteur de la chapelle ducale, le 1er février 1628, il est mentionné comme *tenore*, le 1er janvier 1635, il touche 100 ducats et, le 22 janvier 1640, il est nommé organiste.

avertis [1], mais de séduire et fasciner une foule sans cesse renouvelée, à l'humeur changeante, moins sensible aux délicatesses de la forme qu'aux grands effets dramatiques et aux folles bouffonneries.

Les premiers dramaturges de Venise, Ferrari et Monteverde, se préoccupèrent assez peu de ces conditions nouvelles, ils écrivirent leurs opéras comme s'ils eussent dû être représentés sur une scène princière de Rome ou de Florence. Après quelques tâtonnements, Cavalli comprit vite ce qui convenait au public vénitien et le lui donna : des sujets en apparence historiques, mais exposant en réalité des événements de la vie journalière : luttes intestines, intrigues politiques, assassinats, fêtes, triomphes, tout ce qui pouvait passionner un citoyen de Venise au XVII[e] siècle. Le peuple adorait les décorations somptueuses [2] ; Cavalli demanda à ses librettistes [3] d'innombrables changements de scènes, des descentes de divinités, des vols, des apparitions, des invocations infernales avec tempête, grêle et éclairs, des batailles rangées avec de nombreux cavaliers. Le peuple prisait peu les chœurs ; Cavalli en vint vite à les supprimer. Le peuple n'aimait pas être trop longtemps ému ; il fit alterner les airs comiques et les scènes dramatiques. Ainsi très rapidement, entre les mains de Cavalli, l'opéra prit un caractère populaire qu'il n'avait jamais eu jusqu'alors. Le musicien cesse de chérir les sujets élégiaques et poétiques, il ne cherche plus qu'à traduire avec intensité les intrigues compliquées où

1. L'art n'en sera pas plus libre pour cela, car la tyrannie de la foule remplacera celle d'une élite — ni plus sain, car le peuple de Venise est peut-être moins raffiné, mais tout aussi sensuel et débauché que la société aristocratique de Rome.

2. Les machines surtout tiennent une place énorme dans l'opéra vénitien. En 1645, Evelyn décrit en ces termes la représentation de l'*Ercole in Lidia* de Rovetta : « This night, having with my Lord Bruce taken our places before, we went to the opera, where comedies and other plays are represented in recitative Musiq by the most excellent musicians, vocal and instrumental, with variety of sceanes painted and contrived with no lesse art of perspective, and machines for flying in the aire, and other wonderfull motions : taken together it is one of the most magnificent and expensive diversions the wit of man can invent. The history was Hercules in Lydia ; the sceanes changed thirten times... » *Memoirs*, t. I, p. 324, L'*Ercole in Lidia* ayant été représenté au *Teatro Novissimo,* il est probable que Torelli était l'auteur des machines. L'opéra était chanté par Anna Rencia et la fameuse basse *Il Genoeze*.

3. Busenello, Oratio Persiani, Giovanni Faustini, Giulio Cesare Sorentino, Nicoló Minato, Andrea Cicognini, etc., etc.

se plaît l'âme vénitienne. Ce ne sont que « chasses à l'héritage ou à la couronne, mariages d'état, enlèvements ou substitutions d'enfants, conspirations, massacres, travestissements... L'ensemble est informe, mais il vit [1]. »

Cavalli ne trouva pas sa voie du premier coup. Si le livret des *Nozze di Peleo e di Teti* est déjà un prodige de mauvais goût, la musique ne témoigne pas encore de cette force dramatique qui, par la suite, transfigurera les sujets les plus insignifiants [2]. Les décors et les machines passent visiblement avant la poésie et la musique. Cette conception va triompher avec les *Feste teatrali* représentées au cours des années suivantes : *Finta Pazza*, *Bellerofonte*, *Venere gelosa*. Dans ces pièces, le poète et le musicien [3] ne jouent qu'un bien piètre rôle auprès de l'illustre architecte Jacomo Torelli dont les machines surprenantes font courir la foule au *Teatro Novissimo*. Il semble naturel à tout le monde que, seul, son nom s'étale en lettres majuscules sur les titres des livrets et que celui du compositeur Sacrati ne soit même pas mentionné [4].

Cavalli, dans sa *Didone* (1641), se montre encore fidèle à la tradition de Monteverde [5] ; mais, dès 1642, le livret insipide de l'*Egisto* est pour lui un prétexte à pratiquer avec adresse le style de cantate [6]. On a prétendu que l'*Egisto*, composé pour la cour de Vienne, en 1642, et monté au *San Cassiano*, en 1643, avait été représenté à Rome dès l'année suivante [7]. Cela est possible,

1. Romain Rolland, *L'opéra en Europe*, p. 167, 168. Les pages, auxquelles nous empruntons ces dernières lignes, évoquent de manière frappante l'esprit de l'opéra vénitien au XVIIe siècle.

2. Les symphonies sont pourtant fort intéressantes. Les ballets, alertes et bien rythmés, tiennent une place importante dans la partition. La Symphonie infernale du Ier acte est d'un effet saisissant. A noter aussi une curieuse « *sinfonia di viole* » à l'acte II.

3. La musique de toutes ces pièces était de Sacrati, musicien dont l'œuvre a presque totalement disparu. V. Ademollo, *Primi fasti della musica italiana a Parigi*. Ricordi, p. 95 et suiv.

4. V. le titre du *Bellerofonte*. Venise, 1642. (Bibl. Nat., *Réserve* Yd. 55.)

5. Surtout dans le beau récit de Didon abandonnée, d'une déclamation si juste, d'un art si sobre et si puissant. Le livret de Busenello est bien construit. Pourquoi faut-il qu'un dénouement ridicule gâte tout : Didon désespérée se console en épousant Iarbas ! ! La partition est à la Marciana (9879), le livret également (*Commedie* 1128).

6. Cet opéra sera represente à Paris au carnaval de 1646.

7. V. Ademollo, *Teatri di Roma*, p. 51.

mais ne prouverait point que l'opéra vénitien exerçât déjà avec force son influence sur les musiciens italiens, car l'*Egisto* relève directement de l'esthétique romano-napolitaine. Dans quelques années seulement, Cavalli écrira des œuvres où se manifestera dans sa plénitude l'originalité de son génie. Jusqu'alors, il s'est souvenu de son maître, Monteverde, dans les grands récits dramatiques et a profité des trouvailles mélodiques et rythmiques de l'école romano-napolitaine [1] pour ses airs, ses duos, ses ariettes et ses chansons. Sa technique n'est pas foncièrement originale, mais l'emploi qu'il en fait lui est personnel. Comme les peintres de son pays, Cavalli voit grand. Il ne s'attache pas au petit détail, mais considère l'ensemble. Il sait composer une scène ou un acte avec un sens merveilleux de l'effet dramatique. Enfin, il emploie l'orchestre [2] d'une manière toute nouvelle pour commenter les événements qui se déroulent sur le théâtre et pour substituer au décor peint un véritable décor sonore. Il brosse de vastes fresques : la mer qui s'agite [3], les soldats qui se ruent à l'assaut [4], les hordes infernales [5]... Cavalli est un coloriste, et en cela encore il rappelle le Tintoret ou Véronèse. Il est d'ailleurs comme eux parfaitement indifférent aux sujets qu'il traite et ne leur demande que d'abondantes suggestions musicales [6].

Ainsi, tandis qu'à Rome l'opéra aristocratique trouvait en Luigi Rossi son plus parfait représentant, un art dramatique nouveau commençait à fleurir à Venise, moins parfait certes

1. En revanche, il semble dédaigner les recherches harmoniques, c'est un point qu'il a de commun avec Lulli. Il tire des effets saisissants d'accords d'une simplicité extrême.

2. V. Heuss, *Die Venetianischen Opera-Sinfonien. Sammelbände der I. M. G.* Tome IV, 3.

3. *Didone*, 1641. Acte II, sc. 5. *Sinfonia Navale*.

4. *Didone*, Acte Ier, sc. 3.

5. *Nozze di Peleo e di Teti. Concilio Infernale.* Acte Ier, sc. 1.

6. Faut-il rappeler à nouveau l'aventure si caractéristique qui lui arrive en travaillant à l'opéra de *Calisto* ? Il oublie que trois personnages sont en scène et écrit bravement un duo ; il s'aperçoit de son erreur seulement lorsque sa composition est presque terminée, il rature alors ce qu'il vient de faire et recommence un trio. (V. Kretzschmar, *op. cit.*) — M. Romain Rolland cite aussi le duo de Iarbas et de Didon et celui d'Eliogabale où il applique une musique gaie à une situation triste. (*L'opéra en Europe*, p. 172.)

et moins riche que celui-là, mais plus libre, plus vivant et plus robuste. Nous trouverons ces deux esthétiques aux prises à la cour de Louis XIV où elles se produiront sous les auspices de Mazarin.

CHAPITRE II

LES PREMIERS OPÉRAS REPRÉSENTÉS A PARIS

(1643-1646)

I. Mazarin et la musique. — Ses relations avec le monde du théâtre à Rome. — La Leonora Baroni. — Visées politiques de Mazarin sur l'opéra.

II. Premières tentatives de représentations lyriques à Paris. — Voyage de Marco Marazzoli et de la Leonora. — L'opéra inconnu du Carnaval de 1645.

II. La *Finta Pazza*. — Hostilité des comédiens italiens contre les musiciens. — Leurs démêlés avec Jacomo Torelli. — Succès de la *Finta Pazza*.

IV. Le *Grand baliet du duc d'Enghien*. — L'*Egisto* de Cavalli au Carnaval de 1646. — Arrivée des Barberini à Paris.

I

Mazarin avait gardé de sa jeunesse un goût très vif pour la musique. Sa première enfance s'était passée chez les pères de l'oratoire de Saint Philippe de Néri [1], dont les concerts et les offices étaient célèbres par toute l'Italie. A sept ans, il était entré au collège Romain où la musique n'était pas moins en honneur. Chez les Jésuites, il se lia avec les enfants du connétable Colonna, et, ayant soutenu ses thèses, en 1618, il fut désigné pour accompagner un de ces princes en Espagne. Quand il en revint, en 1622, il trouva Rome en proie à la passion des opéras. Le succès de l'*Aretusa* avait engagé les grands seigneurs à monter avec faste des drames musicaux. Les Jésuites, toujours épris de somptuosité, ne voulurent pas être en reste et firent jouer par les élèves du *Collegio romano* une pièce à grand spectacle mettant en scène la vie et les actes de saint Ignace de Loyola et de saint François-Xavier [2]. La musique était l'œuvre

1. V. Victor Cousin, *La jeunesse de Mazarin*.
2. La partition manuscrite se trouve à la Hofbibliothek de Vienne, ms. 16013.

de Joh. Hieronymus Kapsberger [1] qui remportait alors de grands succès mondains. Le jeune Mazarin devait témoigner de rares dispositions pour le chant et la comédie, car ce fut à lui que s'adressèrent ses anciens maîtres pour tenir le rôle de Saint Ignace. Si l'on en croit un de ses biographes, il s'acquitta de cette tâche le mieux du monde et mérita des applaudissements unanimes [2].

Mazarin n'eut plus guère l'occasion de faire admirer ses talents de chanteur. Il mena dès lors une vie fort agitée : capitaine d'infanterie dans un régiment pontifical, il prit part aux opérations de la Valteline sous les ordres d'un Colonna, puis il entra au service du cardinal Antonio Barberini [3] et l'accompagna en Lombardie, en qualité de secrétaire de la légation chargée par Urbain VIII de régler la succession du duché de Mantoue. On sait que ce fut grâce à l'habileté et à la décision de Mazarin que fut signée la paix de Cherasco, le 6 avril 1631. De retour à Rome, à l'automne de 1632, Mazarin devint l'intendant général du cardinal Antonio Barberini. Il se trouva donc à bonne école pour connaître et apprécier le mouvement mélodramatique. Il seconda sans doute son patron dans l'organisation des fastueuses représentations du *San Alessio* qui firent les délices de Rome aux carnavals de 1633 et de 1634. Chez le cardinal Antonio, Mazarin put voir défiler les plus illustres musiciens du temps. Virgilio Mazzocchi, Frescobaldi et Girolamo Kapsberger touchaient une pension du magnifique

1. J. H. Kapsberger composa un nombre considérable de tablatures, de motets, d'airs, de chœurs, où l'on peut remarquer un sens assez hardi de l'harmonie (V. les exemples cités par Kircher dans le livre VII de la *Musurgia Universalis*). Kapsberger fut au début du pontificat d'Urbain VIII le compositeur officiel des Barberini. Il mit en musique les vers latins du pape et composa un chœur nuptial pour le mariage de don Taddeo Barberini avec donna Anna Colonna (V. Allatius, *Apes Urbanæ*. Romæ, 1633 p. 159 (B. N. K 9543). Un peu plus tard, sans faire partie de la maison du cardinal Antonio, il reçut de lui une pension mensuelle de 36 giuli, comme Frescobaldi et le vieux Virgilio Mazzocchi. (*Comptes de la maison d'Antonio Barberini* (1637-1642), à la Bibl. du Vatican.)

2. Elpidio Benedetti, *Raccolta di diverse memorie per scrivere la vita del cardinale Giulio Mazzarini Romano*. Lyon (in-4°, s. d.). — Bibl. Nat., Lb37/2285.

3. Brienne raconte que ce fut sur la présentation du cardinal Bentivoglio (*Mémoires*, éd. Barrière, I, p. 284). Nous verrons plus loin que la chanteuse Leonora Baroni n'avait peut-être pas été étrangère à l'entrée de Mazarin au service du cardinal Antonio.

prélat[1] ; D. Filippo Vitali, le Cavalier Loreto Vittori, Marc' Antonio Pasqualini et de nombreux artistes, célèbres pour leurs talents de compositeurs ou de chanteurs, faisaient officiellement partie de sa maison. A en juger par le portrait tracé par Brienne, qui ne l'a connu que vers la fin de sa vie, Mazarin, à trente ans, devait être l'homme le plus séduisant du monde. « Il était de belle taille... Il avait le teint vif et beau, les yeux pleins de feu... Il avait grand soin de ses mains qui étaient belles et propres... Il avait du cœur, on ne peut le nier... Il aimait les spectacles et la comédie, les ballets et les fêtes, mais le jeu surtout[2]... » Vers 1630, Mazarin jouait avec emportement et menait une vie fort dissipée. Il était très répandu dans le monde du théâtre et fréquentait assidûment les Académies de musique qui se tenaient dans les maisons des artistes en vogue. On assurait qu'il était l'amant d'une des cantatrices les plus fameuses de Rome : la Leonora Baroni.

La Leonora était fille de la *bell'Adriana* dont les charmes avaient été célébrés, durant de longues années, par les seigneurs et les poètes de la cour de Mantoue où elle brillait[3]. Née dans cette ville, la Leonora était venue se fixer à Rome où sa voix merveilleuse et son esprit l'avaient bientôt fait connaître. Elle avait acquis dans les cours princières où elle avait été élevée, une distinction dans ses manières et ses propos, un usage du monde qui faisaient rechercher sa société par les plus grands personnages de Rome. Les poètes publiaient des recueils de vers à sa louange[4]. Milton l'aima et la chanta[5]. Le cardinal Rospigliosi — le futur pape Clément IX — la célébra dans un

1. Archives Barberini à la Bibl. du Vatican, *Salarii e Companatici del card. Antonio Barberini*. Tome XXVII (ancien inventaire).
2. *Mémoires de Loménie de Brienne*, édit. Barrière, 1828 (in-8°), t. II, p. 14 et 17.
3. V. Ademollo, *La bell' Adriana. Fanfulla della Domenica*, n° 32. Année 1881.
4. *Applausi poetici alle glorie della signora Leonora Baroni*. Roma, 1639 et 1641.
5. Il la compare à la Leonora du Tasse :

Ad Leonoram Romæ Canentem

Altera Torquatum cepit Leonora poetam
Cujus ab insano cessit amore furens
Ah miser : ille tuo quanto felicius oevo
Perditus, et propter te, Leonora, foret.

V. Ademollo, *La Leonora di Milton. Fanfulla della Domenica*, n° 45. Année 1883. — *Opinione*, 1879, nos 227, 228, 230, 232.

sonnet enthousiaste. Le français Maugars qui assista à l'un des concerts qu'elle donnait dans sa maison, oubliait en l'écoutant sa condition mortelle et croyait « *estre desjà parmy les anges, jouissant des contentemens des bienheureux* [1] ». Ces concerts étaient fort courus, et les mélomanes de Rome se pressaient dans la salle où elle chantait, tantôt seule en s'accompagnant sur un théorbe, tantôt en trio avec sa mère, qui touchait de la lyre, et sa sœur, qui jouait de la harpe. Maugars nous a tracé de cette artiste un portrait enchanteur : « Je croirois icy faire tort à la vertu de cette illustre Leonora, si je ne vous faisois mention d'elle comme d'une merveille du monde... Je me contenterai seulement de vous dire qu'elle est douée d'un bel esprit, qu'elle a le jugement fort bon pour discerner la mauvaise d'avec la bonne musique, qu'elle l'entend parfaitement bien, voire mesme qu'elle y compose : ce qui fait qu'elle possède absolument ce qu'elle chante et qu'elle prononce et exprime parfaitement bien le sens des paroles »... Le violiste Maugars eût été assurément bien étonné si on lui eût dit que, cinq ans plus tard, il pourrait entendre à Paris cette musicienne accomplie.

Mazarin — qu'il fût l'amant ou simplement l'ami de la Leonora — ne laissa pas de profiter de son intimité avec la célèbre cantatrice pour se pousser dans le monde. Le souple diplomate méprisait les femmes, mais savait à merveille les faire agir au mieux de ses intérêts et de son ambition. Il garda toujours à la Leonora une reconnaissance attendrie de ce qu'elle avait fait pour lui. La lettre qu'il lui écrivit de Turin, le 12 janvier 1641, pour la féliciter de son mariage avec Giulio Castellani, obscur secrétaire du cardinal Francesco Barberini, en est un précieux témoignage. « Ni l'éloignement, proteste-t-il, ni aucune autre cause ne pourra m'arracher de la mémoire les raisons que j'ai de demeurer toujours votre serviteur très dévoué et de prendre ma part de tout ce qui pourrait vous arriver dans l'avenir [2].»

1. Maugars, *Responce faite à un curieux*..., éd. Thoinan, p. 36. Pietro della Valle, dans sa lettre sur la musique de son temps (janvier 1640), s'écrie de même : « Chi non và fuor di sè sentendo cantar la signora Leonora col suo archileuto cosi francamente et bizzarramente toccato ». (Doni, *Lira Barberina*, t. II, p. 256).

2. Voici le texte de cette lettre encore inédite : « Non vi è punitione, che non meriti chi per tanti rispetti si professa, come faccio io, partialissimo servitore di V. S.

Quel était ce service mystérieux rendu par la Leonora à Mazarin ? En pleine Fronde, le curé de Saint-Roch accusa le cardinal, dans un pamphlet, de s'être mis dans les bonnes grâces d'Antonio Barberini par l'entremise d'une « comédienne chanteuse », « une infâme qu'il avait débauchée à Rome[1] ». Cette « infâme » est évidemment la divine Leonora. Faut-il supposer que Mazarin dut à l'intervention de la chanteuse ses premières charges à la cour d'Urbain VIII ? L'hypothèse est vraisemblable. La Leonora jouait déjà à cette époque un grand rôle dans la société romaine, elle était adulée et courtisée par les princes de l'Eglise et les plus grands seigneurs de l'Italie. Dès lors, rien d'étonnant à ce qu'elle ait usé de son influence pour intriguer en faveur d'un jeune homme qui était peut-être son amant. L'accusation du curé de Saint-Roch trouve un singulier fondement dans les attentions que, toute sa vie, Mazarin ne cessa de prodiguer à la cantatrice. Avant son arrivée au pouvoir, il lui envoie des dentelles d'Angleterre, des rubans de soie, des bijoux[2]. Devenu premier ministre et maître du cœur de la reine, il la fait venir en France, lui prodigue les honneurs et les présents et la renvoie avec une pension considérable qu'elle touchera jusqu'à sa mort.

Nommé, en 1634, vice-légat d'Avignon, Mazarin dut quitter la Leonora et les délices de la vie romaine pour se consacrer à

et ha sin' hora tardato a rallegrarsi della conclusione del suo matrimonio. Mi consolo peró sapendo che, per grande che sia il mancamento, sarà sempre maggiore la sua humanità alla quale appello per il perdono. Se le lettere di V. S. mi sono capitate in Piemonte, doppo havere la prima fatto il giro della Francia, dove, sperando di essere ogni giorno di ritorno, attenderó a sodisfare di colà alle mie obligationi per accompagnare la risposta con qualche galanteria di quelle parti. Hor' veda V. S., se questa è buona festa ! Ma intanto benchè rimetta l'adempimento della seconda parte giunto che io sia alla corte, non voglio differire più ad assicurarla che la lontananza, nè alcun' altro accidente havrà mai forza di togliermi della memoria le ragioni che ho di essere sempre devotissimo servitore di V. S. e prendere parte in ogni suo avvenimento. La prego di assicurare il sig. Giulio del mio affetto, rimettendomi nel rimanente all' eshibitore di questa, che sarà il mio segretario, etc. » Aff. Etr., *France*, 259, f° 232.

1. Lettre d'un religieux envoyée à Monseigneur le prince de Condé à Saint-Germain-en-Laye, contenant la vérité de la vie et des mœurs du cardinal Mazarin (Cimber et Daujou, *Arch. curieuses de l'histoire de France*, t. VII, p. 434).

2. Lettres d'Elpidio Benedetti de l'année 1641 (*Rome*, 74, f° 235 v° et f° 309. — *Rome*, 75, f° 105, f° 240).

la diplomatie. Il fut, peu après, envoyé à Paris en qualité de nonce et n'en revint qu'en 1637, à temps pour assister aux magnificences du Carnaval. Il put ainsi entendre les opéras du cardinal Antonio[1] : *Il Falcone*, *Erminia sul Giordano*, *Chi soffre speri*, *la Galatea*. Mais tous les plaisirs de Rome ne pouvaient étouffer en lui l'ambition ; il sollicita sa naturalisation française, et, l'ayant obtenue, il partit pour Paris où il ne devait pas tarder à se rendre indispensable.

Avant son départ, il avait, en 1639, fait représenter à l'ambassade de France un opéra de son ami Ottaviano Castelli dont le livret, dédié à Richelieu, exaltait les vertus du roi de France et de son puissant favori[2]. Ainsi Mazarin, tout en satisfaisant sa passion pour la musique et le théâtre, ne perdait pas de vue son intérêt et faisait adroitement sa cour au ministre.

M. Romain Rolland a fort bien mis en lumière le but politique visé par Mazarin en introduisant l'opéra en France. Il y voyait un merveilleux instrument de séduction et de domination. Pour gagner à sa cause les seigneurs hostiles qu'agitait déjà un souffle de Fronde, pour les détourner des affaires publiques, il crut qu'il suffirait de les amuser mieux qu'on n'avait encore fait jusqu'alors. Fort de sa devise « qui a le cœur, a tout », il espéra se les concilier en leur offrant le plus magnifique des divertissements. Il connaissait également l'effet des spectacles sur le peuple et crut apaiser les plaintes des bourgeois, écrasés d'impôts, en leur donnant des fêtes. Autant eût valu jeter un os à un chien affamé !

Les visées politiques de Mazarin sur l'opéra peuvent sembler

1. Le nom de Giulio Mazzarini ouvre la liste des officiers domestiques du cardinal Antonio Barberini pour l'année 1637 (tome XIV de l'ancien inventaire des archives Barberini (f° 1). Ce fait me semble avoir été ignoré des historiens. Cette année-là, les musiciens de la maison du cardinal étaient Filippo Vitali, Marc' Antonio Pasqualini, Loreto Vittori, Lorenzo Sancez et Marco Marazzoli (encore dénommé : *aiutante di Camera*). Mazarin figure aussi en tête des officiers d'Antonio Barberini sur les comptes de 1638 et 1639.

2. *La Sincerità trionfante, overo l'Erculeo Ardire favola boscareccia. Dedicata all'Emmo et Revmo Sig. Card. di Risciglin et rappresentata nel Palazzo dell' Illmo et Eccmo sig. Marchese di Coure Marescial di Francia, Ambasciatore... Composta del sig. Ottaviano Castelli da Spoleti, Dottor di legge e di Medicina et posta in musica dal sig. Cecchini. Musico del sig. Duca di Bracciano.* Roma, M.DCXL (Bibl. Nat., Yd. 706. La première édition de 1639 se trouve aussi à la Bibl. Nat., Yd. 705, in-4°.)

d'un machiavélisme puéril à qui ignore le rôle joué par la musique dans la société romaine du XVIIe siècle. C'était un fait connu de tous que les princes italiens avaient encouragé son développement par intérêt politique, par raison d'état. Le compositeur Kuhnau le constatait non sans amertume dans son *Charlatan musical* [1] : « La Musique, écrivait-il, fait diversion aux pensées du peuple, elle l'empêche de regarder les cartes des gouvernants [2]. L'Italie en est un exemple ; ses princes et ses ministres l'ont laissé infecter par les musiciens afin de n'être point troublés dans leurs affaires [3]. »

On ne saurait mettre en doute l'importance que Mazarin attachait à la réalisation de ses desseins sur l'opéra. Au début de la Fronde, nous verrons la police informer sous main contre ceux qui parlent mal de l'opéra et embastiller des poètes soupçonnés d'avoir exercé leur verve satirique aux dépens de l'*Orfeo*. Mais toutes ces raisons d'ordre politique ne suffisent pas à nous expliquer l'enthousiasme de Mazarin pour l'opéra et la ténacité qu'il déploya jusqu'à son dernier jour pour l'imposer à l'admiration des Français.

A peine revenu d'exil, il oublie les reproches sanglants qu'on lui fit naguère des dépenses excessives de l'*Orfeo* et monte avec somptuosité les *Nozze di Peleo e di Teti*. Il multiplie les lettres à ses correspondants étrangers et à ses ambassadeurs pour leur demander des musiciens. Il entremêle les instructions diplomatiques les plus graves de recommandations au sujet d'un castrat ou d'une *virtuosa* qu'il désire attirer en France. Les répétitions de l'opéra sont-elles commencées, il consigne sa porte et suspend les affaires en cours pour y assister. Il stimule le zèle des machinistes, donne son avis sur la musique, le livret, la mise en scène. Il ne quitte plus le théâtre jusqu'au jour de la première où il écoute la pièce avec autant d'émotion peut-être que s'il en était l'auteur.

1. *Der Musicalische Quack-Salber*. Leipzig, 1700, ch. 43.

2. Passage cité et traduit par Romain Rolland. *Le premier opéra joué à Paris. Musiciens d'Autrefois*, p. 60.

3. C'est là un lieu commun au XVIIe siècle : « J'avois bien entendu dire sur le théâtre que la politique avoit besoin de la musique... » déclare un personnage des dialogues de Bordelon. *Les Malades en bel humeur*, 1696, p. 35.

Ce sont là mœurs italiennes. A Rome, le patron de Mazarin, le cardinal Antonio Barberini, n'agissait pas autrement et, lorsqu'un opéra se préparait, ne voulait plus entendre parler d'autre affaire [1]. Le jeune Mazarin, lorsqu'il contemplait dans la vaste salle des *Quattro Fontane* les magnificences scéniques du *San Alessio* ou de l'*Erminia*, devait rêver au jour où, lui aussi, il pourrait ordonner de semblables merveilles. Certes Mazarin sut fort à propos se servir de la musique et de l'opéra pour séduire la reine et pour apaiser les récriminations des courtisans, mais au fond, en montant l'*Orfeo*, il ne fit que sacrifier à l'idéal qu'il s'était formé au temps où jeune, libertin et joueur, il s'amusait en compagnie d'artistes, de chanteurs, de poètes et de musiciens, rencontrés dans les Académies et les tripots de la Ville Eternelle.

II

A la cour de France, Mazarin n'eut pas à dissimuler sa passion pour la musique et sa réputation de connaisseur ne put lui nuire auprès de Louis XIII et de Richelieu, tous deux grands mélomanes. Louis XIII, en ses dernières années, consacrait à la musique la majeure partie de son temps. Il vivait reclus, entouré de ses chantres et de ses valets de chambre auxquels il faisait interpréter des motets de sa composition [2]. C'était là, maintenant que la maladie le privait de la chasse, son seul plaisir. Richelieu se piquait lui aussi d'aimer la musique [3]. Il versait des larmes en écoutant Madame de Saint-

1. Lorsqu'il prépare les représentations du *Palazzo d'Atlante*, il néglige même d'aller voir le Pape. *Rome*, 80, f° 56.

2. Rien de plus curieux à cet égard que le récit de Dubois intitulé : *Mémoire fidèle des choses qui se sont passées à la mort de Louis XIII...* (*France*, 848, f° 36). — Le roi reçoit l'extrême-onction le jeudi 23. « Le vendredi 24... il commanda à M. de Niel, premier vallet de garde robbe d'aller prendre son luth et chanta des louanges à Dieu : Lauda anima mea dominum et fist aussy chanter Sainct Martin, Cambefort et Ferdinant qui chantèrent en partie des airs que le Roy avoit faict sur les paraphrases des pseaumes de David par le sieur Godeau et ne feut chanté que des airs de dévotion et mesme le Roy chanta quelques-unes des basses avec le Maréchal de Schomberg... »

3. Deloche, *La Maison du cardinal de Richelieu*. Paris, Champion, 1912.

Thomas lui chanter des airs italiens [1] et se délectait à ouïr André Maugars jouer de la viole. Mazarin trouva donc en arrivant en France à qui parler. Il ne perdit pas une si belle occasion de faire sa cour au ministre et écrivit à ses amis d'Italie de lui envoyer régulièrement des ariettes et des chansons. En 1641, Ottaviano Castelli voulant remercier Richelieu de la charge qu'il lui avait octroyée de *maître des postes françaises*, s'empressa de lui adresser un recueil, précieusement relié en maroquin ciselé et doré, contenant des airs et des cantates de Luigi Rossi, Carissimi, Mario Savioni, Carlo Caproli et autres musiciens excellents [2]. Ce présent fut sans doute accueilli avec satisfaction, car dès lors, il est rare que le poète écrive à Mazarin sans joindre à sa lettre quelque *canzonetta* nouvelle pour

1. Voir dans le *Recueil des épîtres en vers burlesques de Mr Scarron et d'autres autheurs, sur ce qui s'est passé de plus remarquable en l'année 1655*. Paris, Lesselin, MDCLVI. » (B. de l'Arsenal, B. L. 9323, in-4o.) la description d'un festin que font ensemble Scarron, Louis de Mollier, sa femme, sa fille et Colletet chez d'Anglerre. La Saint-Thomas y chante :

« La Saint Thomas toute charmante
Avecque sa voix excellente
Fit les escoutans larmoyer
Tant elle sçait bien employer
Sa voix et sa belle manière.
Le Teorbe du cher Mollière
En ce rencontre fit des mieux,
J'e eus deux fois l'a larme aux yeux.
Armand en faisoit davantage,
Quoique cent fois plus que moy sage,
Lorsque ravy, lorsque charmé
Par un languissant *Ohimé*
D'une chanson italienne,
Qu'avec sa voix magicienne
Fort souvent elle luy chantoit
Contraint de pleurer il estoit. »

(P. 47).

2. V. la lettre de Castelli à Mazarin en date du 11 août 1641 : « Con l'ordo passato inviai a V. S. Illma un libro dorato pieno d'Ariette scelte per donarlo, se cosi parerà alla sua prudenza, al S. Card. Risvegliu (*sic*) e per il medesimo una canzone fatta sopra la morte del Re di Svetia, la quale essendo stata stimata molto sopra la mia credenza presi ardire di mandarla ». (*Rome*, 74, fo 448.) Je suis persuadé que le livre en question n'est autre que le Recueil : *Réserve* Vm7 59 de la Bibliothèque Nationale où se trouvent réunies les œuvres de l'école des cantatistes romains vers 1640. On y relève 15 airs de Luigi Rossi, 3 de Marco Marazzoli, 12 de Mario Savioni, 5 de Carissimi, 5 de Carlo Caproli, 1 de Francesco Boccalini, 1 d'Orazio dell' Arpa, 1 de Virgilio Mazzocchi, etc. Les poètes nommés sont : Monsignor Rospigliosi, Domenico Benigni, Francesco Buti, Baldini, Melosio, Giustiniani etc. Quant à la *canzone* sur la mort de Gustave Adolphe, il s'agit de la cantate de Luigi Rossi, *Un ferito cavaliere*.

Richelieu. Il n'a garde d'oublier non plus de lui envoyer les partitions et les livrets des opéras qu'il compose, à chaque carnaval, pour être représentés au palais Farnèse chez l'ambassadeur de France. Nous sommes moins exactement renseignés sur les rapports artistiques de Mazarin avec le monarque, mais à coup sûr Louis XIII connaissait bien l'amour du cardinal pour la musique : voulant lui être agréable au lendemain de la mort de Richelieu, il envoie quérir à Saint-Germain l'excellent chantre et compositeur Jean de Cambefort pour le donner de sa main au nouveau ministre d'état.

Mazarin savait faire montre d'une folle prodigalité quand son intérêt le commandait. Plus d'une fois, il avait étonné Louis XIII et Anne d'Autriche par sa générosité et sa magnificence. Il résolut, pour plaire aux souverains, de leur donner le plaisir d'une comédie musicale à la mode italienne. A cette fin, il écrivit à Rome à son agent l'abbé Elpidio Benedetti de s'employer à réunir une troupe d'opéra et d'engager le fameux compositeur Marco Marazzoli à passer les monts [1]. Sur ces entrefaites, Richelieu mourut. Mazarin, sentant qu'il importait plus que jamais de se mettre dans les bonnes grâces du roi et de la reine, pressa Benedetti d'envoyer les chanteurs et celui-ci lui répondit, le 7 mai : « On fera diligence pour trouver les musiciens que désire Votre Eminence et j'en ai déjà entretenu le Signor Marco Marazzoli qui a presque complètement perdu l'espoir de pouvoir faire ce voyage. Pour les castrats, le meilleur serait Giuseppe qui servait D. Taddeo [2], mais je crois qu'il ne voudrait pas à moins de vingt écus par mois de gages et d'un cadeau pour le voyage [3]. »

Cette troupe d'opéra qu'on s'occupait si activement de réunir

1. Lettre d'Elpidio Benedetti à Mazarin du 4 janvier 1643 : « Il S^r^. Marco dell'Arpa, richiestone da me, va' spesso a trattenerlo e, se gli fosse permesso dal S. Card. Antonio, volentieri lo servirebbe anco nel viaggio nel suo ritorno alla Corte. Io cerco di servire il detto Sig^r^. in quanto vaglio et essendo stato appunto questa mattina a vederlo, ho trovato ch' era con due architetti francesi, che pigliavano le misure di tutto il Palazo et mi ha detto faceva fare per curiosità » (*Rome*, 81, f° 16 v°).

2. Il s'agit de Giuseppe Bianchi au service du préfet de Rome don Taddeo Barberini.

3. « Si farà ogni diligenza per trovare li musici che V. Em^za^ desiderarebbe e di già ne ho parlato al s. Marco Marazzoli, che ha quasi affatto perduta la speranza di

à Rome, était-ce bien pour égayer le monarque moribond que Mazarin l'appelait à Paris ? On en peut douter. Dès cette époque, il cherchait à se faire bien venir de la reine sans attirer les soupçons de Louis XIII et la faisait assurer par Monseigneur de Beauvais de son entier dévouement à ses intérêts. Il savait Anne d'Autriche follement éprise de comédie et de musique, aussi peut-on croire que ces apprêts n'avaient d'autre but que de plaire à la future régente. Lorsque la réponse d'Elpidio Benedetti fut remise à Mazarin, le roi venait de mourir, et bien qu'assuré de la sympathie de la reine, le cardinal se trouvait dans une situation des plus précaires. Les courtisans voyaient en lui une créature de Richelieu et s'efforçaient de le faire disgracier. Il « crut que les choses étant en ceste situation, il n'avoit point d'autre parti à prendre que de demander à la reine la permission de se retirer en Italie ». Anne d'Autriche n'était pas sans avoir déjà subi le charme du séduisant causeur, de l'homme élégant et raffiné qu'était Mazarin : elle protesta de l'estime qu'elle avait pour lui. L'orage était conjuré, mais, pour être sûr de l'avenir, Mazarin devait posséder la confiance de la reine : c'est à quoi il s'employa dès lors avec une rare adresse.

Le deuil de la reine mettait le cardinal dans l'impossibilité de déployer à ses yeux les séductions de l'opéra italien. La musique restait pourtant un sûr moyen de toucher son cœur. Il écrivit à Elpidio Benedetti de multiplier les démarches pour faire venir à Paris l'illustre Marco Marazzoli et une troupe de musiciens italiens.

Auteur de quelques-uns des opéras les plus fameux représentés à Rome au cours des dernières années, Marco Marazzoli était aussi un chanteur excellent et un joueur de harpe [1] si

poter fare questo viaggio. De' castrati il meglio sarebbe Giuseppe, che serviva D. Taddeo, ma credo che non verrebbe meno di venti scudi il mese di provisione et un regalo per il viaggio ». (*Rome*, 82, f° 174.)

1. V. Adami da Bolsena, f° 201. « Marco Marazzoli, tenore, 23 maggio 1637, ottimo compositore d'Oratori, che nel suo tempo furono molto applauditi ed io stesso gli ho sentiti cantar più volte in chiesa Nuova. Fu eccellente Suonatore d'Arpa, lasciò al nostro collegio un'annuo Anniversario, ed un altro al collegio de' Benefiziati di Santa Maria Maggiore, di cui era anch' esso Benefiziato ».

célèbre qu'on l'avait surnommé : le Signor Marco dell' Arpa. Depuis 1637, il émargeait au budget de la maison du cardinal Antonio Barberini et faisait partie de la chapelle pontificale. Il était donc nécessaire pour qu'il pût venir en France, d'obtenir d'Urbain VIII et de son neveu le congé du chanteur. Ce n'était point là chose facile ; nous étions alors en froid avec la cour pontificale, à la suite de différends diplomatiques ayant trait à la succession de Mantoue. Le 19 août 1643, Benedetti écrit à Mazarin pour le mettre au courant de sa démarche. « Je me suis finalement décidé à supplier le cardinal Barberini d'accorder le congé du signor Marco Marazzoli, et m'en étant ouvert au cardinal Poli, il m'a témoigné avoir grand désir de plaire à Votre Eminence. L'affaire en était là quand arriva chez moi le Signor Marco pour m'annoncer qu'il était libre de faire le voyage et qu'il comptait se mettre en route au premier jour [1]. »

Une semaine plus tard, Benedetti envoyait à Mazarin une lettre désolée : « Que dira Votre Eminence en apprenant que le projet de voyage du Signor Marco Marazzoli ne peut se réaliser ? Après avoir obtenu l'autorisation du cardinal Poli et être allé prendre congé de Sa Sainteté et du cardinal Barberini, on lui a fait entendre que Sa Sainteté ne voulait pas qu'il abandonnât la chapelle. Il a eu beau alléguer de nombreux précédents et son propre exemple, puisqu'il a passé à Venise huit ou dix mois, on lui a enlevé tout espoir [2]... » Mazarin,

1. « Mi risolvei finalmente di supplicare il S. Card. Barb. per la licenza per il sig^{r} Marco Marazzoli et havendomi rimesso al S. Card. Poli, S. Em. si mostrò m^{to} inclinato a compiacere V. Em. et in q^{to} punto arriva da me il S. Marco a parteciparmi come è in libertà di fare il viaggio, e pensa di mettersi in esso quanto prima. » (*Rome*, 82, f° 312.)

2. « Che dirà V. Em^{za} in sentire svanito il viaggio del Sr Marco Marazzoli ? Dopo haverne questi ottenuta la licenza dal Sig. Card. Poli, et esser stato a licentiarsi da S. S^{tà} e dal S. Card. Barberino, gli fu fatto intendere che S. S^{tà} non voleva che abbandonasse la cappella. Nè giovó l'allegare esempii in persona d'altri e sua, mentre era stato a Venetia 8, o 10 mesi, togliendo, se lieve, affatto ogni speranza. Mi dice il s^{r} Marco, che S^{a} S^{tà} si dolse seco de' Francesi, che voglino sempre continuare ad assistere il duca di Parma, che ben pensano a stare allegramente e far feste con lassare in mille afflittioni la sede apostolica e cose simili, che riflette poi nell' impressione del Papa e viene che gl' habbino fatto revocare la licenza di partire. Il pover' huomo si è acquietato con la speranza che pur un giorno sia per succedergli d'havere questa buona fortuna, convenendo ancor' egli che frattanto non se ne faccia altro tentativo

quoi qu'il n'en laissât rien paraître, fut sensible à cet affront. Il y a de l'amertume dans ces lignes qu'il écrit, le 20 novembre 1643, au cardinal Bichi : « La seule revanche que j'ay prise de ce que Monsieur le Cardinal Barberini n'a pas voulu laisser venir en France Marco de la Harpa pour la seule raison que je l'avois désiré, ç'a esté que j'ay facilité les moyens d'envoier le Sr. Petit, ingénieur, au service de Sa Sainteté [1] ». Entre temps, Antonio Barberini était revenu de Bologne et Elpidio Benedetti lui ayant demandé pourquoi il s'était refusé à laisser partir Marazzoli [2], il s'était excusé prétextant qu'il avait été froissé de ce que Mazarin ne lui avait pas écrit directement pour lui demander ce service. En réalité, au mois d'août, la situation du cardinal était encore chancelante ; en novembre, on sentait en Europe que Richelieu avait un digne successeur. Marco Marazzoli reçut donc l'autorisation tant convoitée [3] et se mit aussitôt en route pour Paris où il arriva vers le milieu de décembre. Le 18 décembre, Mazarin écrivait à son frère : « Je rends encore très humblement grâce au cardinal Antonio de la permission qu'il a donnée à Marco dell'Arpa de venir pour quelque temps à cette cour [4]. »

C'était là pour Mazarin un premier succès, mais bien peu de chose encore au regard de ce qu'il méditait. Il s'était mis en

essendo troppo manifesta la contraria volontà di S. Stà. Alcuni ne sono rimasti grandte maravigliati, stimando che si potesse in gratia di V. Em. fargli questa gratia, che si è concessa a tanti altri. » *Lettre du 25 août 1643. Rome*, 82, fo 313.

1. *Rome*, 81, fo 483.

2. Lettre d'Elpidio Benedetti du 15 nov. 1643. Il espère que Marazzoli recevra son congé « havendo penetrato la causa, che glielo ha sin' hora ritardato. Era parso al S. Card. Antonio che, desiderando V. Em. il sudto, havesse potuto scrivergliene un motto e per questo, non dichiarandosi bene S. Em. con Poli, se gli era poi fatto intendere che non partisse. Hora che il Sr Card. Antonio, con l'occasione della sua venuta in Roma, n'è stato pregato da me in voce per parte di V. Em. e fatto scusa s'ella non gliene haveva scritto, ha condisceso a permettergli che parta e mi sono veramente chiarito che il sig. card. Barberino non vi haveva colpa alcuna. Di che ne riceverà avviso più certo col seguente ordrio. *Rome*, 82, fo 394.

3. Le 27 novembre le *libro dei punti* de la chapelle pontificale annonce : « Il sig. Marco Marazzoli ha ottenuto licenza dalli Padroni d'andare in Francia ; questa mattina ne ha dato parte alli nostri compagni et ha detto di partire domani ». Bibl. Vaticane. *Capp. Sistina. Diari*, 62.

4. « Rendo ancora humilissme gratie al Sig. Cardle Antonio della permissione, che ha data a Marco dell' Arpa di venire per qualche tempo a questa corte ». (Bibl. Mazarine, ms. 2217, fo 200 vo.)

tête de faire venir à Paris son ancienne amie, la Leonora Baroni, dont il appréciait, non moins que le talent de chanteuse, les qualités d'intrigue et l'habileté diplomatique. Il lui semblait que cette femme, entièrement gagnée à ses intérêts, saurait plaider sa cause auprès de la reine et seconder ses desseins. Malheureusement tout en gardant de Mazarin un tendre souvenir, et tout en se montrant sensible aux attentions que lui témoignait à distance le cardinal ministre, la Leonora hésitait à se mette en route. Depuis son mariage avec Giulio Castellani, un des secrétaires du cardinal Francesco Barberini, elle jouissait à Rome d'une situation mondaine vraiment extraordinaire. Le jeune prince Camillo Pamphili l'aimait avec passion [1] et les plus grandes dames se flattaient d'être ses amies. Lorsqu'au printemps de 1643 Elpidio Benedetti la pressentit pour savoir si elle consentirait à se rendre en France, elle manifesta un vif enthousiasme [2], mais, à la réflexion, le projet lui parut moins tentant et la lettre qu'Elpidio écrit à Mazarin, le 15 novembre, reflète les hésitations de la chanteuse [3].

« La Signora Leonora l'autre jour, avant de partir pour Albano, m'a dit qu'elle ferait connaître à Votre Eminence dans ses lettres sa volonté au sujet du voyage. Quelques sérieuses considérations la poussent à agir en cette affaire avec prudence. Son désir serait d'avoir le bonheur de venir présenter ses hommages à Votre Eminence, à la cour de France, mais elle voudrait, à ce qu'il m'a semblé, que ce désir s'accordât avec son intérêt et son honneur. Sur le premier point, elle n'a pas à avoir d'inquiétude, venant sous la généreuse pro-

1. V. Ademollo, *La Leonora di Milton nei libri e nei documenti. Fanfulla della Domenica*, 1883, nº 45.

2. *Rome*, 82, fº 173 vº. (Lettre du 7 mai 1643.)

3. « La sigra Leonora l'altro giorno, prima che partisse per Albano, mi disse che haverebbe significata a V. Em. in sue lettere la sua volontà in proposito del viaggio. Alcune degne considerationi la fanno procedere in questo negotio pesatamente. Il suo desiderio sarebbe di havere questa fortuna di riverire V. Em. in cotesta corte, ma vorrebbe, per quanto mi accorgo, che seguisse con suo utile e reputatione. Nel primo non ha però da dubitare venendo sotto la protettione della generosità di V. Em. et al secondo si sodisfarebbe col farla domandare dalla Regina. Havendo anche suo marito dependenza dal card. Barberino, desiderarebbe che il tutto seguisse con buona licenza di S. Em. la quale non ricusarà d'accordargliela prontamente ad ogni cenno del l'Em. V. » (*Rome*, 82, fº 393 vº.)

tection de Votre Eminence et, pour mettre son honneur en repos, il suffirait qu'elle fut demandée par la reine. Son mari étant au service du cardinal Barberini, elle désirerait que tout se passât avec le consentement du cardinal qui s'empressera d'acquiescer à la moindre demande de Votre Eminence. »

La Leonora craignait fort, en venant en France retrouver celui qu'on disait son amant, de provoquer un scandale à la cour ; aussi tenait-elle à être appelée par la reine, soit que celle-ci lui écrivît directement, soit qu'elle lui fît exprimer par l'ambassadeur son désir de la voir à Paris. Elle avait, en outre, de grosses exigences et posait ses conditions en personne à qui l'on n'a rien à refuser. Cette grave affaire nécessita une volumineuse correspondance [1] et l'intervention de plusieurs diplomates. Enfin l'abbé Bentivoglio réussit à obtenir de *la più virtuosa Dama d'Italia* la promesse de se mettre en route dès que l'hiver se montrerait plus clément. La reine de France, dont Mazarin avait su apparemment exciter la curiosité, écrivit au marquis de Fontenay, notre ambassadeur à Rome, d'inviter la Leonora à se rendre en France et de lui offrir mille pistoles pour les frais du voyage et autant pour la pension d'une année [2].

Le 5 février 1644, Benedetti écrit à Mazarin : « La Signora Leonora est prête à partir au premier jour, encore que les lamentations et les plaintes qu'en font les plus grandes dames puissent l'engager à demeurer davantage. Vraiment on a vu en cette rencontre combien cette Signora est universellement aimée et combien ses aimables qualités la rendent chère à chacun, sans parler de son talent de chanteuse qui, depuis son mariage, cède presque le pas à ses autres dons naturels si charmants [3] ».

La Leonora était fière du pouvoir de séduction que dégageait sa personne. Une lettre de Vagnozzi à Mazarin en donne un

1. *Rome*, 82, f° 411 (Lettre d'Elp. Benedeti du 23 nov.) — *Rome*, 83, f° 25 v° (Lettre du même, 7 janvier 1643). — *Rome*, 83, f° 133 v° (Lettre du même, 5 février 1644). — *Rome*, 83, f° 113v° (Lettre de l'ambassadeur du 28 janvier 1644.

2. V. *Diario d'Ameyden*, dans Ademollo, *Primi fasti della Musica italiana a Parigi*, p. 10.

3. *Rome*, 83, f° 133 v°.

curieux témoignage. « Leonora, qui est appelée en France, dit qu'il lui prend envie de donner à la reine de l'amour pour la Marquise de Santo Vito et qu'elle la veut faire appeler à la cour [1]. » Quelle est la grande Dame française qui eût osé tenir un pareil langage? Ce ne sera pas pour les courtisans un médiocre sujet d'étonnement que l'intimité affectueuse de la reine avec la cantatrice étrangère.

La Leonora se décida enfin à quitter Rome; elle confia, avant de partir, ses papiers et tout ce qu'elle avait de plus précieux à son amant, Camillo Pamphili, et se mit en route en même temps que le marquis de Fontenay qui regagnait la France. A Florence, la Leonora fut royalement traitée par les souverains de Toscane qui lui prodiguèrent les honneurs et s'extasièrent sur la beauté de sa voix [2].

L'arrivée à Paris de la Leonora fit sensation. Qu'était donc cette étrangère à laquelle on témoignait tant d'égards, que le cardinal faisait servir par ses propres officiers [3] et présentait à la reine comme une grande dame? Dans une lettre confidentielle écrite par un agent diplomatique, le sieur Gaudin, à M. Servien on lit, à la date du 30 avril : « La Signora Leonora entre en crédit et la Reyne la fait passer pour dame de haute vertu, on croit que les sœurs de M. le Cardinal Mazarin viendront après [4] ». Tout de suite la reine en fut férue. Elle lui accorda l'entrée de ses appartements à toute heure, l'admit parmi ses femmes de chambre, la couvrit de bijoux, la combla de présents et d'honneurs. Elle la faisait chanter sans cesse et ne pouvait se lasser de l'entendre. La cour fit d'abord grise mine à l'étrangère dont on redoutait l'ascendant sur l'esprit de la reine.

1. Lettre de Vagnozzi à Mazarin du 6 février 1644 : « Leonora, che è chiamata in Francia, dice che gli dà l'animo di fare innamorare la Regina della Marchesa di Santo Vito e di farla chiamare alla corte. Questa crede che Leonora sarà guadagnarsi gli animi di tutti con le sue virtuose qualità ». *Rome,* 83, f° 137.

2. Lettre du marquis de Fontenay à Mazarin, de Florence, le 15 mars 1644 : « La signora Leonora est arrivée icy en fort bonne santé et a ravy le Grand Duc et la Grande Duchesse. J'espère que nous acheverons le voyage fort heureusement. » Aff. Etr., *Toscane,* 4, f° 108.

3. V. Romain Rolland, *Musiciens d'Autrefois,* p. 58 note 3, et Ademollo, *Primi fasti,* p. 13.

4. *France,* 849, f° 198.

On critiqua sa « manière de chanter » qu'on disait bizarre et rude, sa voix qu'on trouvait perçante et mieux faite pour l'église ou le théâtre que pour la chambre[1]. Habitués aux nuances délicates, aux finesses de nos chanteurs, De Nyert, Berthod[2] ou Lambert, les courtisans s'étonnèrent des élans passionnés et des cris de l'Italienne; mais tout le mal qu'on pût penser ou dire de la Leonora n'empêcha pas Anne d'Autriche de lui accorder sa faveur. Quant à Mazarin, son attitude fut assez singulière, il répandit le bruit qu'il avait appelé en France la Leonora dans un dessein diplomatique, pour savoir ce qui se tramait contre la France dans la faction espagnole où elle était reçue et fêtée. La mauvaise santé et le grand âge du pape qui faisaient présager un prochain conclave, rendaient ce prétexte assez vraisemblable. Précisément Urbain VIII mourut le 29 juillet et la nouvelle arriva en France comme la cour se trouvait à Rueil, dans le château de la duchesse d'Aiguillon où les ombrages épais et les eaux courantes tempéraient un peu les rigueurs d'un été torride. La reine ne se hasardait guère à sortir qu'après le coucher du soleil et se plaisait à entendre la voix pure de la Leonora s'élever dans le grand silence de la nuit[3].

En apprenant la mort d'Urbain VIII, la Leonora fut fort troublée. Les deux successeurs possibles au trône de Saint-Pierre étaient le cardinal Sacchetti soutenu par la France, et le cardinal Pamphili, candidat de la faction espagnole. Si ce dernier était élu, l'amant de la Leonora, Camillo Pamphili, devenait *cardinale-nepote* tout-puissant. Les maladresses d'Antonio Barberini et de notre ambassadeur à Rome, Saint-Chamond, furent cause du triomphe de l'ennemi de la France. Lorsque la Leonora fut informée de l'élection d'Innocent X, elle supplia la reine de la laisser partir, mais Anne d'Autriche ne pouvait se décider à se séparer de la cantatrice, et, de mois en mois, réussit à la faire patienter jusqu'au 10 avril 1645. Dès le 12 novembre 1644, Gaudin mandait de Paris à M. Servien : « La

1. V. la lettre de l'abbé Scaglia citée par Ademollo, p. 13.
2. Berthod, le seul castrat français dont il soit parlé à cette époque à Paris.
3. Madame de Motteville, *Mémoires,* éd. Riaux I, 181.

Signora Leonora est sur son retour à Rome où elle a esté appelée depuis la création du pape qui la considère. M. le Cardinal Mazarin ne l'avoit fait venir que pour découvrir les intrigues de la Cour de Rome, après la mort du Pape. Mais ladite Dame avoit toujours protesté de s'en retourner si le Cardinal Pamphilio étoit fait pape. On ne sera pas non plus fasché qu'elle retourne à la Cour de Rome pour qu'elle y contrarie les Cardinaux Pansirolo et Palotta, grands confidents de Sa Sainteté et grands ennemis de Son Eminence [1] ».

Une cantatrice capable de balancer l'influence de deux cardinaux à la cour pontificale! Voilà qui peut paraître invraisemblable à qui ne connaît pas les mœurs politiques de l'Italie du XVIIe siècle. Pourtant le sieur Gaudin présente à M. Servien la chose comme fort naturelle. Saurait-on s'étonner après cela d'entendre, quelques années plus tard, le castrat Atto Melani se vanter d'avoir fait, à lui seul, l'élection du pape Clément IX? [2] Les Italiens ne se scandalisaient pas pour si peu, et nous allons voir Mazarin employer constamment des musiciens et des chanteurs comme espions et agents diplomatiques. La Leonora lui rendra de grands services à Rome et les ambassadeurs en parlant de sa propagande efficace en faveur du parti français ne tariront pas en éloges sur son compte. A coup sûr, Mazarin n'eût pas à se repentir d'avoir appelé à Paris son intelligente amie. Elle dut profiter de son ascendant sur la Reine pour encourager par des paroles complaisantes, par d'habiles confidences et surtout par des chants passionnés, l'amour naissant d'Anne d'Autriche pour le cardinal. Lorsqu'elle quitta la France, ce n'était plus un mystère pour personne à la cour que la reine était éperdument éprise du subtil Italien.

1. Aff. Etr., *France*, 850, f° 148 v°.

2. Ademollo, *Fanfulla della Domenica*, n° 52 (1883). La Leonora Baroni aura d'ailleurs, elle aussi, quelque part à l'élection au trône pontifical de monsignor Rospigliosi en 1667.

III

Mazarin voyant le goût qu'Anne d'Autriche prenait à la musique italienne et le succès à la cour de la Leonora et de Marco Marazzoli, décida de donner une représentation d'opéra dès que le deuil de la reine n'y ferait plus obstacle. Déjà celle-ci descendait de temps à autre à la Comédie italienne qu'elle écoutait dissimulée au fond d'une loge. On pouvait appeler une troupe d'opéra. Depuis l'automne de l'année 1642, les agents diplomatiques en Italie avaient mission de recruter des chanteurs, mais ces derniers hésitaient à entreprendre un voyage long et pénible sans avoir la certitude d'être bien récompensés de leurs peines. En 1643 [1], Elpidio Benedetti n'avait trouvé à Rome qu'un seul castrat de bonne volonté, Giuseppe Bianchi [2]. Au début de l'année 1644, le cardinal Bichi qui s'efforçait de servir de médiateur au nom de la France entre le duc de Parme et le Saint-Siège, fut prié par Mazarin de lui envoyer quelques chanteurs [2]. Le 9 mars il écrivait de Venise au ministre : « Pour ce qui est des musiciens, Votre Eminence aura appris du Sr Elpidio comme nous avons disposé Domenico à faire le voyage et comme nous n'avons pu y gaigner l'esprit de Bonaventure, de quoy je suis fasché à tel point que je voudrais ne l'avoir jamais eu à mon service [3]. »

Ce « Bonaventure » qui se dérobait si obstinément aux sollicitations du cardinal Bichi devait être le fameux sopraniste Bonaventura Argenti, de Pérouse, qui, l'année suivante, fut

1. V. la lettre d'Elpidio Benedetti du 17 septembre 1643 où il engage Mazarin à recruter ses musiciens plutôt dans le nord de l'Italie qu'à Rome pour raison d'économie... Il ajoute : « All' avvenire non mancarò però di eseguire quanto V. Em. m'ordina in questo proposito, e così cominciarò dai musici sifatti, da Gioseppe che ha dato intentione di venire e se ne trovarà qui alcun' altro al proposito ». *Rome*, 82, f° 336.

2. Le 28 nov. 1643, Teodoro Ameyden notait dans son *Diario* « l'ordine del cardinal Mazzarino di condurre in Francia musici di Roma per una comedia o dramma musicale et in particolare alcuni della cappella del Papa ». Ademollo, *op. cit.*, p. 10.

3. *Venise*, 53, f° 228.

admis parmi les chantres de la chapelle pontificale[1]. Quant à Domenico, il serait téméraire de former la moindre hypothèse sur l'obscur possesseur d'un nom si répandu.

Brusquement, vers le milieu de l'année 1644, un mouvement se dessina dans les centres musicaux de l'Italie en faveur du voyage en France. Sans doute des amis de la Leonora publiaient les bienfaits dont elle était comblée à la cour d'Anne d'Autriche. Dès lors le ministre reçut de nombreuses offres de service. La lettre que lui transmit son père Pietro Mazzarini, au mois d'août 1644, peut passer pour un modèle du genre[2]. Elle émanait d'une chanteuse qui, ayant été engagée par un virtuose à se rendre en France pour interpréter devant la reine des opéras en musique, écrit à Pietro Mazzarini, le priant de la recommander au cardinal et d'attester que la description qu'elle donne de ses talents et de sa personne est bien exacte. Voici le portrait que traçait d'elle-même la jeune

1. V. Adami da Bolsena, *Osservazioni*, p. 203. En 1655, Christine de Suède, parlant musique, s'extasie sur la voix de Bonaventura et le proclame *Unico*. Galeazzo Gualdo Priorato, *Relationi de' Governi, e Stati*... 1674, p. 118. V. aussi, *ibid.*, p. 234. (Cité par André Pirro, *Buxtehude*. Paris, 1913, p. 68.)

2. Cette lettre est insérée dans une lettre de Pietro Mazzarini à son fils en date du 7 août 1644. Pietro prie son fils d'y répondre. (*Rome*, 84, f[os] 135-137.)

« Ill[mo] Sig[re],

« Luisa Sances devotissima serva di V. S. Ill[ma] l'espone di Venetia esser scritto da un virtuoso di voler andare a servire in recitare opere in musica la Sacra Maestà della Regina di Francia, ma, essendo in Roma V. S. Ill[ma], ha giudicato meglio insinuarla a lei questa supplica. La V. S Ill[ma] restarà servita scriverlo all' Em[mo] Sig. Cardinale suo figliuolo, che l'attrice è pronta andare a quel servitio giudicandola atta conforme la relatione si degnarà pigliare del discorso, che se gli dà.

« Luisa Sances è giovane di dicotto anni in circa, nata in Napoli e di quattr' anni dalla madre condotta in Roma, ivi educata et instrutta nella musica e sonare cimbalo, chitarra, e qualche principio d'archiliuto, ne'quali istrumenti, l'opere tutte che se li danno in musica da valent' huomini, dateli una vista prima, le canta e suona da sè.

« È di buona presenza, di carne olivastra ; è zitella modesta di buon costumi et, oltre la lingua, vi canta anco alla spangnola. È di buona memoria, che cantate tre o quattro volte l'opere musicali, le ritiene a mente, si che per recitare opre musicali si giudica proportionata.

« Si può pigliare informatione della sua attitudine, e voce di petto, e di altre qualità a questa virtù pertinente da un Em[mo] Card[le] della fattione et affettionato alla corona di Francia che l'ha fatto la carità di pagar' li maestri, come anco dal Ecc[mo] Sig[ri] Duce di Bracciano e Sforza che l'hanno sentita più volte e giudicata per buona virtuosa.

« Tra li altri maestri, che l'hanno vantaggiata alla detta virtù è il sig. Mario, musico di cappella e per insignare ciò primato nella Corte. »

cantatrice : « Luisa Sances est âgée de dix-huit ans environ. Née à Naples, sa mère, à quatre ans, l'a conduite à Rome où elle a été élevée et instruite dans l'art du chant. Elle a appris à jouer du clavecin et de la guitare et a reçu quelques principes d'archiluth. Tous les morceaux de musique que lui donnent les illustres de la profession, elle les chante à première vue en s'accompagnant sur ces instruments. Elle est de bonne mine, le teint olivâtre. C'est une fille modeste et de bonnes mœurs. Elle ne chante pas seulement en sa langue maternelle, mais aussi en espagnol. Elle a bonne mémoire : si elle chante trois ou quatre fois un ouvrage, elle le sait par cœur, aussi se croit-elle fort capable de réciter des opéras en musique. On peut prendre des renseignements sur ses dispositions, sur sa voix et sur les autres qualités nécessaires à son art en s'adressant à un cardinal de la faction française, très affectionné à la couronne [1], qui a eu la bonté de faire les frais de son éducation musicale, ainsi qu'à leurs Excellences les ducs de Bracciano et Sforza qui l'ont entendue plusieurs fois et l'ont jugée bonne virtuose. Parmi les musiciens qui ont formé son talent, on peut nommer le Signor Mario [2] de la chapelle pontificale, le meilleur maître de chant de Rome ».

A dater de ce jour, les demandes d'emplois se multiplient : un certain Giulio Cesare Burtio, se disant gentilhomme de Parme et facteur d'orgues, se propose comme ingénieur expert en l'art de fabriquer des machines de théâtre [3]. Des chanteurs, des instrumentistes vantent leurs mérites. Mazarin, ne sachant auquel entendre et désireux d'avoir une troupe d'opéra au complet pour le Carnaval, écrivit aux princes de Toscane pour

1. En marge : « *Intende del sig. cardinal Theodolo* ».

2. Le fameux contralto Mario Savioni, auteur de nombreuses cantates, « uomo singolare nel concerto da camera » au jugement de Pitoni. *Notizie dei compositori di Musica*. Ms. fr., nouv. acq. nº 266. V. aussi Adami da Bolsena, *Osservazioni per ben regolare il coro della cappella Pontificia*, 1711, in-4°, p. 202. On y trouvera un beau portrait de Mario Savioni.

3. Post-scriptum à la lettre de Pietro Mazzarini citée plus haut :

« Con questa occasione si propone un tal Giulio Cesare Burtio gentilhuomo di Parma, compare già della madre della giovanne, compositor d'organi, che fu mandato dal Padre di questo Duca a comporre un' organo al Padre del presente Imperatore, che è ingegniero esperto per comporre macchine movibili per theatri. »

leur demander quelques-uns de leurs musiciens préférés. Il ne pouvait s'adresser au cardinal Antonio à qui l'on venait de retirer solennellement le titre de protecteur de la France à Rome à la suite de l'élection d'Innocent X, ni à plus forte raison au pape qui eut été trop heureux de cette occasion de lui faire affront. Au contraire, les princes de Toscane dont la politique était énergiquement appuyée par la France, n'avaient rien à lui refuser.

Bien que l'hégémonie mélodramatique lui eût été ravie par Rome depuis une dizaine d'années, Florence était encore, à cette époque, un des principaux centres artistiques de la péninsule. Les Medici aimaient passionnément la musique et ne reculaient devant aucun sacrifice pour attirer à leur cour les meilleurs chanteurs et compositeurs d'Italie [1]. Le prince Mathias avait précisément à son service depuis peu un jeune castrat de Pistoia dont la voix s'annonçait magnifique. Il l'avait produit avec honneur à la cour de Toscane, mais, estimant son éducation musicale encore imparfaite, il l'avait envoyé à Rome pour y être initié aux derniers secrets de son art. Là, le jeune homme avait fréquenté l'Académie du fameux compositeur Luigi Rossi [2] et y avait acquis une prodigieuse virtuosité. Signalé par Elpidio Benedetti à Mazarin qui le demanda au prince Mathias, il reçut, à l'automne de l'année 1644, l'ordre de quitter Rome pour se rendre en France.

Atto Melani était fils d'un modeste sonneur de cloches de Pistoia. Né le 31 mars 1626 [3], il n'avait que dix-huit ans quand il se mit en route, le 5 octobre, en compagnie de Don Ales-

1. V. la correspondance du compositeur Sacrati chargé par les Medici de recruter des chanteurs à Rome pour la cour de Toscane. (Appendice à la brochure d'Ademollo : *Primi fasti*, p. 95 et suiv.)

2. Ademollo, *Un campanaio e la sua famiglia. Fanfulla della Domenica*, n° 52 (1883).

3. M. l'abbé Simonati a eu l'amabilité de faire rechercher pour moi, dans les Archives de la cathédrale de Pistoia, les actes de baptême d'Atto Melani et de ses frères. Voici le texte de l'acte baptistaire d'Atto Melani :

« Martedi a di 31 marzo di 1626, Atto, figlio di Domenico Melani ; e di Mª Cammilla, Cappella del Duomo, si battezzò q^{o} di sop^{o}. Fù compare l'Il^{re} Sig^{re} Cav^{re} e Cap^{o} Girolamo Sozzifanti e Com^{e} la Sig^{a} Aless^{a} del Cav^{e} Ulisse Pappagalli. » Filza, 1620-1628, V. n° 16.

sandro Fabri, secrétaire de Mazarin qui s'en retournait à Paris, après le conclave[1]. Les voyageurs passèrent par Florence où un frère du jeune castrat, Jacopo Melani, et la Signora Anna Francesca Costa, cantatrice au service du prince G. Carlo Medici, les attendaient pour se joindre à eux. Les musiciens s'embarquèrent à Gênes, le 19 octobre,[2] et après un voyage qu'Atto, dans une de ses lettres, qualifie d'extravagant, ils arrivèrent à Paris, au début de novembre, et s'en furent aussitôt présenter leurs hommages à la reine et au cardinal[3].

Anne d'Autriche raffola tout de suite du jeune castrat, au point même de délaisser un peu sa chère Leonora. De Paris, Atto Melani écrit à son maître des lettres où éclatent sa joie et sa fatuité : la reine ne saurait se passer de l'entendre, elle lui fait mille honneurs. Presque chaque soir, il y a concert au Palais Royal et pendant quatre heures de suite, ce sont de véritables orgies de musique. Bien entendu, il éclipse tous les autres chanteurs; la Leonora est jalouse de lui et furieuse d'avoir un rival. Au reste, il est l'idole de la cour et il croit « être au Paradis allant chaque jour chez la Reine où se voient des visages angéliques[4] ».

Malheureusement pour nous, si Atto prodigue dans ses lettres les détails concernant ses faits et gestes, il ne daigne nous donner la moindre indication ni sur les autres chanteurs italiens qui se trouvaient à la cour, ni sur les préparatifs de

1. Lettre d'Elpidio Benedetti à Mazarin du 24 octobre 1644 : « Suppongo a questa hora arrivato Atto con D. Alessandro e mi sarà grato sentire che habbia incontrato il gusto di S. Maestà e di V. Em^za. » *Rome*, 86, f° 421. — Don Alessandro Fabri avait quitté Rome le 5 octobre. V. *Rome*, 85, f°s 19 et 88; *Rome*, 86, f°s 359 et 366. Il reçut en 1645 le prieuré de Villiers. *France*, 849, f° 770.

2. Aff. Etr. *Gênes*, 4, f° 177.

3. Lettre d'Atto Melani du 22 novembre publ. sans références par Ademollo, p. 15-16. Archivio di Stato di Firenze. *Mediceo*, 5433, f° 240.

4. Lettre du 13 janvier 1645 partiellement citée par Ademollo, p. 16. Voici le texte complet de cette lettre : « Con l'occasione che S. E^za mi ha dato l'inclusa per V. A. vengho a ricordarli la mia osservanza e ratificarla la mia fideltà. Qui in Parigi tanto S. M^tà, quanto tutti questi Cavalieri mi fanno mill' honori e gratie, et a me par essere in Paradiso essendo ogni giorno dalla Regina dove si vede visi angelici. Non mi mancha se non il goder della presenza di V. A. ch' allora sarei abbondante di tutte le felicità che potessi desiderare, pregho V. A. mantenermi la sua gratia mentre le faccio humilissima Reverenza. Parigi, li 13 gennaio 1645. Hum^mo et fed^mo S. — Atto Melani ». (*Mediceo*, 5435, f° 329.)

l'opéra qui fut chanté vers la fin du Carnaval de l'année 1645. La lettre du 10 mars où il parle de la représentation est d'une sécheresse désespérante : « On a enfin récité l'opéra qui a été très beau et S. M. le veut entendre de nouveau, dimanche prochain. Chacun s'est bien acquitté de son rôle ; moi, pour faire honneur à V. A., je me suis efforcé de n'être pas le dernier, et j'ai, grâce à Dieu, réussi au-delà de mes désirs. La Signora Checca s'est comportée aussi bien qu'il était en son pouvoir de le faire [1]. »

L'opéra inconnu dont il est question dans cette lettre fut chanté dans la salle du Palais Royal, construite par Richelieu pour les représentations de *Mirame*, devant une assistance brillante, mais peu nombreuse. Le public ordinaire des ballets et comédies en fut apparemment exclu, car on ne trouve dans les correspondances des ambassadeurs et résidents étrangers, dans les mémoires des contemporains, aucune allusion à ce spectacle dont la nouveauté aurait dû pourtant frapper les esprits [2]. La fête eut un caractère tout à fait privé. Seuls quelques grands seigneurs et ce qu'on appelait *le familier de la cour* y furent conviés, en sorte que la Ville ignora complètement ce petit événement. La *gazette*, qui en rend compte par ouï-dire, ne parle que d'une comédie : « Le 28 (février) le Roy donna à disner à la Reine d'Angleterre, à la Reine, à Monsieur le Duc d'Anjou, à Monseigneur le Duc d'Orléans, oncle de Sa Majesté et à Mademoiselle. Sur le soir il y eut une comédie italienne dans la Grande Salle et un ballet dansé par plusieurs seigneurs de la Cour. Après lequel la Reine donna à souper dans son grand cabinet à la Reine d'Angleterre et à Son Altesse Royale [3] ».

1. La lettre a été publiée sans références par Ademollo, p. 19. Elle se trouve dans le fonds *Mediceo* 5425, f° 221.

2. La seule allusion à cet opéra que j'aie pu découvrir se trouve dans la correspondance diplomatique de M. Gaudin et de M. Servien. Le 23 décembre 1645, Gaudin écrit : « Pour suite nous commencerons par le Palais Royal où Mr le Cardinal a fait jouer sa belle comédie à l'italienne... » Il ne peut s'agir ici de la *Finta Pazza* donnée au Petit Bourbon. C'est certainement à l'opéra inconnu de 1645 que ce passage fait allusion. Il ne dut pas déplaire à la cour puisque Gaudin, peu favorable à Mazarin, qualifie de « belle » cette représentation. (*France*, 852, f° 223.)

3. *Gazette de France*, 4 mars 1645.

Quelle était cette pièce chantée devant une si noble assistance par une troupe florentine? M. Ademollo qui a, le premier, publié la lettre d'Atto Melani a cru qu'il s'agissait de la *Finta Pazza*. Il n'en est rien, la *Finta Pazza*, comme nous le verrons, sera représentée pour la première fois, le 14 décembre de la même année, avec les seules ressources d'une troupe de comédiens italiens. Si nous manquons de preuves nous permettant d'identifier avec certitude cet opéra inconnu, nous pouvons néanmoins former à ce sujet quelques hypothèses assez vraisemblables.

Un libretto, que nous avons découvert à la Bibliothèque Nationale, pourrait bien nous donner la clef du mystère. Il figure sur l'ancien catalogue royal sous le titre de *Nicandro e Fileno*, en réalité il s'intitule *Poemetto dramatico per musica* [1]. Bien que cette plaquette ne porte ni date, ni nom d'imprimeur, l'examen des caractères et des bois permet de reconnaître un ouvrage sorti des presses de Robert Ballard entre 1640 et 1650 environ. Sans nul doute, ce livret fut distribué aux spectateurs d'un opéra donné à la cour, car il porte, imprimés en regard, le texte italien et la traduction en prose française, afin de permettre à ceux qui n'entendaient pas le sens des paroles de suivre l'action théâtrale. On peut affirmer aussi qu'il servit à une représentation privée et qu'il ne fut pas mis dans le commerce, car si le grand public avait été admis à cette fête comme il l'était par exemple aux ballets royaux, le titre eût mentionné le nom de l'éditeur chez qui on pouvait se procurer l'ouvrage [2]. Enfin nous connaissons assez exactement les opéras qui, par la suite, furent représentés à la cour de France, pour avoir la quasi certitude que la pièce en question ne put être donnée, passé le Carnaval de l'année 1645.

L'étude du livret nous confirme dans l'opinion que c'est bien là le texte de l'opéra auquel fait allusion la lettre d'Atto Melani. Mazarin ne disposait à cette époque que d'un tout petit nombre de chanteurs : Atto et Jacopo Melani, Marco

1. Bibl. Nat., Yd. 670.

2. Il en est ainsi pour tous les ballets de cour. Ces ouvrages étaient fort recherchés et, lorsqu'ils paraissaient, des vendeurs les criaient par les rues.

Marazzoli, peut-être le nommé Domenico, dont parlait le cardinal Bichi, et Giuseppe Bianchi [1]. Comme actrices, la Checca Costa, et peut-être la Luisa Sances dont nous avons vu les offres de service. Quant à la Leonora il semble douteux qu'elle ait pris part à la représentation ; elle s'estimait trop grande Dame pour monter sur les planches. Il est possible pourtant qu'elle y ait consenti pour plaire à la reine, car elle s'en retourna à Rome avec Marazzoli à la fin seulement des fêtes du Carnaval. Quoi qu'il en soit, le livret en question ne met en scène que six personnages, quatre hommes et deux femmes [2], c'est-à-dire à peu près le nombre d'artistes qui se trouvaient réunis à la cour de France à cette époque.

La pièce est une pastorale banale dont le seul intérêt est d'avoir peut-être servi de modèle aux essais de Beys et de Perrin. En voici l'argument : « Nicandre et Filène se proposent l'un à l'autre le mariage de leurs filles, mais elles s'excusent sous différens prétextes de faire la volonté de leurs pères. Toutes deux aiment Lidio, le jeune amant volage qui court après toutes les femmes ; et, après différens accidens, Fillis épouse Lidio et Cloris, pour se venger de ses infidélités, se marie avec Eurille [3] ».

Cette pastorale avait sans doute été mise en musique par

1. Si Bianchi prit part à la représentation, il dut s'en retourner en même temps que la Leonora et Marazzoli le 10 avril, car le 29 mai Elpidio écrit de Rome : « Capitando Giuseppe Musico gli amministrarò li dieci scudi il mese conforme vostro ordine. Vorrei ben' sapere se devo continuarglieli in caso che s'accomodasse al servitio d'altri. » (*Rome*, 90, f° 321 v°.) Cette pension payée à Bianchi devait récompenser les services rendus durant le Carnaval.

2. En voici la liste :

Nicandro. Pastore, Padre di Filli. — *Filli.* Figlia di Nicandro, Amante di Lidio. — *Fileno.* Pastore, Padre di Clori. — *Clori.* Figlia di Fileno, Amante d'Eurillo. — *Eurillo.* Pastore, Amante capriccioso. — Choro di Pastori.

3. La pièce en trois actes commence par une scène entre Nicandro et Fileno :

Nic. — Che cura molesta !
Fil. — Che noia mordace !

Elle finit par un ensemble :

Tutti in Coro :

Contenti beate il cuore
Venite ne l'alma mia,
Eterna la fede sia
A gloria del Dio d'Amore.

Peut-être cette indication permettra-t-elle d'identifier cette œuvre ?

Marco Marazzoli. Célèbre comme compositeur d'opéras, d'oratorios et de cantates, cet artiste ne jouissait pas d'une réputation de chanteur assez éclatante pour que le seul désir de le faire entendre à Anne d'Autriche eût incité Mazarin à l'appeler en France. L'intention du cardinal était évidemment d'avoir sous la main un compositeur capable d'écrire un opéra, d'en diriger les répétitions et les représentations. Nous ne trouvons d'ailleurs aucun musicien italien digne de rivaliser avec Marazzoli en France à cette époque.

Jacopo Melani, le futur auteur de la *Tancia* et de l'*Ercole in Tebe*, avait bien accompagné son frère Atto dans son voyage, mais, né en 1623 [1], il n'avait alors que vingt-deux ans et débutait dans la carrière musicale. Une lettre de son frère au prince Mathias, en date du 16 mars 1645, nous apprend qu'il avait une charge dans la musique du grand duc et qu'il craignait qu'on n'en disposât en son absence [2].

Les représentations terminées, il y eut encore quelques concerts de musique italienne dans les appartements de la reine, puis la petite troupe se dispersa. Marco Marazzoli reprit la route de Rome, le 10 avril, en compagnie de la Leonora et de son époux [3]. La Leonora emportait avec elle, comme autant de trophées, des joyaux magnifiques : colliers de perles, pendants d'oreilles, bagues de diamants, ainsi qu'un brevet de pension de mille écus. On estimait que son court séjour en France lui

1. Voici son acte de baptême transcrit sur les registres des archives de la cathédrale de Pistoia :

« Giovedi a di 6 d^{o} (Luglio 1623). Jacopo e R^{o} figlio di Domenico di Santi Melani e di Mª Camilla sua moglie, cap^{o} del Duomo si batt^{o} a di d^{o}. Comp^{re} l'Ill. Sig. Proposto Cellesi. Com^{re} Mad^{ma} Laura del Sig. Cav. Francesco Rospigliosi » (*Filza* 1620-1628, V. n° 16 a^{113}).

N. B. l'abréviation R^{o} signifie Romolo, nom du patron de Pistoia qui se donne à tous les enfants de cette ville.

2. Lettre d'Atto au Prince Mathias, le 15 mars 1645. « S. M^{tà} vuol la Commedia fatto Pasqua. Che però sarebbe necessario che V. A. oprasse a favore di mio fratello così il suplico, acció non li sia levato il suo loco. Supplico V. A. se però lo stima bene, a favorirlo in quella maniera che più piacerà a V. A... » *Mediceo* 5425, f° 223.

3. Tous les résidents et ambassadeurs étrangers en avertissent leurs gouvernements. Priardi écrit au duc de Mantoue : « Partì l'altro giorno da questa corte la S^{ra} Leonora Italiana eccellente cantatrice regalata et donata regiamente da queste Maestà et Em^{za}. Se ne va a dirittura a Torino e di la passerà a Mantova ». (Arch. Gonzaga. *Esterni* 679). La lettre est datée du 2 avril.

avait rapporté quarante mille livres et sans doute davantage [1].

La cantatrice avait hâte de rentrer à Rome, se réjouissant de trouver son amant Camillo Pamfili dans toute la gloire de sa situation de *cardinal nepote*. Mais une lettre qu'elle avait imprudemment écrite au cours du conclave au cardinal Sacchetti, adversaire et rival du cardinal Pamfili, était tombée aux mains de son amant. Aussi quand la Leonora se trouva en sa présence, il la traita avec mépris. Donna Olympia, la fameuse maîtresse d'Innocent X, lui fit publiquement affront : « Je sais bien, lui cria-t-elle, quel était *votre* pape, et de quel côté vous penchiez. Il est bien inutile de dissimuler davantage [2] ».

La pauvre Leonora, bouleversée par cet accueil qu'elle était loin de prévoir, tomba malade gravement. Sa seule consolation dans son malheur était de lire les lettres affectueuses que lui envoyaient la reine de France, Madame Royale de Savoie [3] et quelques-uns des princes et seigneurs les plus illustres de l'Italie. « Maintenant que vous avez ravagé les cœurs de la grande cour de France, les emmenant à votre suite prisonniers en Italie, lui écrit de Modène le Cav. Fulvio Festi, il est juste que vous preniez le Capitole comme théâtre de vos exploits [4]... » On voit que la Leonora n'était pas en peine de trouver des adorateurs. Si elle ne put reconquérir sa brillante situation mondaine du vivant d'Innocent X, elle prit sa revanche un peu plus tard, et l'on peut dire que Clément IX, qui la nommait une « douce sirène », fut vraiment *son* pape [5]. Anne d'Autriche tenta à plusieurs reprises de revoir la Leonora dont elle avait gardé le plus délicieux souvenir, mais les circonstances ne s'y prêtèrent pas et jamais la cantatrice ne revint en France. Au contraire, Atto Melani et la Checca Costa vont, plusieurs

1. V. la lettre de l'abbé Scaglia publiée par Ademollo. Elle se trouve à l'Archivio Reale di Torino. *Lettere ministri. Francia* (Mazzo. 48).

2. « Sò ben io qual' era il vostro Papa e dove pendevate, che peró è vano adesso simulare » V. Ademollo, *La Leonora di Milton nei libri e nei documenti. Fanfulla della Domenica*, 1883, nº 45.

3. Ademollo. *Primi fasti*, p. 14.

4. Arch. de Modène. *Cantori e Suonatori. Baroni*. V. les lettres du Cav. Fulvio Festi et la réponse de la Leonora du 16 septembre 1645 où elle parle de sa maladie.

5. Ademollo. *La Leonora di Milton e di Clemente IX*. Ediz. Ricordi).

années durant, être continuellement sur la route de Florence à Paris.

Atto prit congé de la reine, le 10 mai, et s'en retourna servir le prince Mathias auquel Mazarin avait écrit une lettre de chaleureux remerciements pour avoir consenti à se séparer de son virtuose favori [1].

IV

Anne d'Autriche avait pris de tout temps un plaisir extrême à la comédie italienne. Les pièces d'Andreini la ravissaient et elle accordait sa protection aux acteurs de la troupe ultramontaine. Les dévots s'en irritaient et, par tous les moyens, s'efforçaient de la faire renoncer à un passe-temps si condamnable; mais, sur ce chapitre, la reine ne voulait rien entendre. Louis XIII n'était pas mort depuis un an que déjà elle se rendait secrètement à la Comédie. Mazarin était le complice de cette infraction au protocole du deuil royal et, dès le début de 1644, il notait sur son carnet : « Faire poser des jalousies pour que la Reine puisse voir la Comédie [2] ». De sa loge grillée, Anne d'Autriche se délectait à ouïr les lazzi des Italiens et s'amusait de leurs postures burlesques.

Au début de 1645, la troupe comptait parmi ses membres quelques-uns des acteurs les plus illustres de la péninsule : Giulio Cesare Bianchi, Brighella, G. B. Andreini, Scaramuccia et la S^ra^ Aurelia. La venue des chanteurs italiens, appelés par Mazarin, ne laissa pas de les inquiéter. Ils avaient eu trop à souffrir en leur pays de la concurrence de l'opéra pour ne pas voir sans déplaisir une troupe chantante s'installer dans les bonnes grâces de la reine et du ministre. Bianchi, Brighella et Aurelia s'indignèrent de l'ingratitude de la cour et exprimèrent le désir de s'en retourner [3]. Les autres acteurs, à l'insti-

1. Ademollo. *Primi fasti*, p. 20 et 21.

2. « Metter gelosie per che S. M. veda la Comedia ». Quelques pages après il note : « Gran rumor alla comedia. S. M. ha dato ordine che non si faccia senza suo ordine. » Copie de la Bibl. Victor Cousin, 57, p. 102 (259 v°), p. 109 (262).

3. Lettre de Carlo Cantù de Paris du 8 juin 1645 au Marquis Gaufredi à Parme. *Archives de Naples*. Fascio 191, fascicolo 4°. (Carte Farnesiane).

gation peut-être d'Andreini, cherchèrent un moyen de triompher des musiciens vis-à-vis du public, et crurent l'avoir trouvé en montant une *festa theatrale*, une de ces pièces qui, à Venise, balançaient la vogue des opéras et en lesquelles la musique, la danse, les machineries et les décorations tenaient une place considérable. Ils s'en furent trouver Anne d'Autriche, au lendemain des représentations d'opéras à la cour, et la supplièrent de demander au duc de Parme un machiniste et un maître de ballets. La reine acquiesça à leur prière et, le 12 mars, écrivit au duc Farnèse la lettre suivante :

« Mon cousin, la trouppe des Comédiens Italiens estant retenue en France et entretenue par le Roy, Monsieur mon fils, ne se trouve pas si complette que l'on n'aye besoing de quelques acteurs qui sont dans vos états. C'est ce qui m'oblige à vous faire ce billey pour vous prier de vouloir permettre au nommé Buffette de venir en France avec Anjuline, femme de Fabricio, napolitain ; et si elle ne pouvait venir Ipolita ou Diana pourront prendre la place. Je vous demande aussi Jean Baptiste Balbi dit Tasquin, danseur et un décorateur de Téatre appelé Camillo, et comme c'est chose que je désire avec passion, vous me ferez plaisir de leur accorder cette permission à ma prière, ce que me promettant de votre courtoisie, je prieray Dieu qu'il vous ayt mon cousin en sa sainte et digne garde. Escript à Paris, le 12e jour de mars 1645 — Anne [1] ».

Le duc Farnèse se montra ravi de cette occasion de témoigner à la reine sa reconnaissance pour les bons offices que lui rendait alors notre diplomatie. Il dépêcha à Paris Carlo Cantù dit *Buffeto*, Pietro Paolo Leoni et la femme de ce dernier, la fameuse Giulia Gabrielli dite *Diana*. Ces trois artistes prirent les places de Giuseppe Bianchi (*capitano Spezzaferro*), d'Aurelia et de Brighella dans la troupe royale [2].

1. R. Archivio di Stato di Napoli. *Carte Farnesiane*. Fascio 190, fascicolo 4°. La lettre est d'une lecture difficile et certains mots sont douteux.

2. Nous nous réservons d'étudier ailleurs diverses lettres inédites des comédiens qui nous donnent ces détails. Maurice Sand et Campardon se trompent absolument dans leurs ouvrages sur la composition de la troupe italienne en 1645.

Le chorégraphe G. B. Balbi se trouvait à Florence lorsque le duc de Parme reçut la lettre d'Anne d'Autriche ; il lui fut ordonné de prendre au plus tôt congé du grand duc et de partir en poste pour la France[1]. Apparemment le décorateur Camillo était occupé à quelque entreprise qui ne souffrait aucun retard ou le duc de Parme craignait qu'il ne lui fît pas suffisamment honneur, car il résolut d'envoyer en France Jacomo Torelli en personne, le plus illustre machiniste de l'Italie, celui dont les *feste theatrali* donnés sur le *Theatro novissimo* de Venise[2] avaient émerveillé par leur magnificence les juges les plus difficiles.

Né à Fano en 1608, Torelli était fils de Messire Gandolfo, chevalier Torelli[3]. Mathématicien, peintre, architecte, poète, mécanicien, Jacomo était, en son art, une manière d'homme de génie. On lui attribuait l'invention d'un ingénieux système de contrepoids et de leviers qui permettait de changer d'un seul coup et presque instantanément toute la scène[4]. La hardiesse de ses machines faisait crier au miracle et les décorations qu'il imaginait pour les spectacles vénitiens étaient si originales que les planches gravées qui les reproduisaient se répandaient dans toute l'Europe et servaient de modèle aux autres architectes de théâtre. Tour à tour, la *Finta Pazza*, le *Bellerofonte*[5] et la *Venere gelosa* avaient rendu son nom célèbre par le monde.

Torelli arriva à Paris au début du mois de juin. Le résident du duc de Parme, M. de Villeré, se mit très obligeamment à

1. Balbi le dit lui-même dans la Préface des « *Balletti d'Invenzione nella Finta Pazza...* » (Bibl. Nat., Réserve V. 2. 566). « Le Duc de Parme ayant reçeu ordre de leurs Majestez me fist partir en poste de Florence (où je servois le grand Duc) pour me rendre en France le plus tost que je pourrois ».

2. Galvani. *I Teatri musicali di Venezia*. Ediz. Ricordi.

3. Jacomo Torelli avait pour neveu le chanteur Giulio Torelli. En 1654, il fit intervenir Mazarin auprès des cardinaux Antonio Barberini et d'Este pour tirer Giulio Torelli de la prison de Tor di Nona où il était détenu à Rome. Aff. Etr. *France* 270, fo 41 vo.

4. Francesco Milizia. *Memorie degli architetti Antichi e Moderni*. Parma, 1781. Tome II, p. 213. « Fu nel Teatro SS. Giovanni e Paolo in Venezia ch' inventò la bella machina di mutar in un tratto tutte le scene per mezzo di leva o di argano mosso da un peso ».

5. Les planches représentant les décors du *Bellerofonte* se trouvent à la Bibl. Nat. *Réserve* Yd. 55. (Ed. de 1642).

sa disposition pour le présenter ainsi que Balbi à la reine, à M. de Lionne, à M. de Souvré[1], gouverneur du roi. Malheureusement, dès le début de ses rapports avec la cour, il s'aperçut d'un grave malentendu. Il croyait être venu en France pour servir la reine, mais on lui fit entendre qu'il était aux ordres et à la solde des comédiens ; aussi son amour-propre se révolta. Dans une lettre au secrétaire du duc de Parme, en date du 11 juin[2], il proteste que « servir les comédiens est chose contraire à son génie et à ses habitudes », qu'il veut « dépendre de Sa Majesté et de nul autre », qu'il est inadmissible qu'un homme « exerçant une profession aussi honorable et relevée que la sienne soit aux gages d'une troupe d'acteurs ».

Le duc de Parme, qui recevait en même temps les doléances des comédiens contre Torelli et les réclamations de *Diana* et de Leoni[3] qui accusaient *Buffeto* d'avoir gardé pour lui seul tout l'argent destiné au voyage, observa un silence prudent et les laissa vider entre eux ces diverses querelles. Torelli, qui s'attendait à être reçu à la cour en triomphateur, demeurait dans l'inaction, exaspéré de voir que nul ne s'en émouvait et que la reine commandait à d'autres les décorations des ballets dansés à la cour. Le 11 septembre, il se plaint au marquis Gaufredi de ce qu'on laisse ses missives sans réponse[4]. « Je vous ai déjà écrit trois ou quatre lettres, que le Résident s'est chargé de vous envoyer, dans lesquelles je vous faisais part de ce qui était arrivé et je n'ai encore reçu aucune réponse. Un nouvel accident m'oblige à vous déranger et à vous prier de vouloir bien m'assister en cette circonstance. J'ai appris de bonne source qu'on va donner, dans la Grande Salle de la Reine, un ballet avec théâtre et machines et que le travail sera exécuté par leurs ouvriers et non par moi. Je resterais tellement humilié d'une telle atteinte, non à mes intérêts dont je me

1. Le Commandeur Jacques de Souvré, qui fut grand prieur de France.
2. V. Pièces justificatives I, nº 1.
3. Lettres de Pietro Paolo Leoni et de Giulia Gabrielli dª Diana du 21 juillet 1645. *Carte Farnesiane* 191, fasc. 4º. (Naples).
4. Pièces justificatives, I, nº 2.

soucie peu, mais à mon honneur, que sans aucun doute je retournerais sur l'heure en Italie, puisqu'on me voudrait faire un si grand affront, en dépit de la promesse de servir Sa Majesté, sur la foi de laquelle je me suis décidé à quitter Venise, ainsi du reste que je l'ai annoncé à tout le monde en partant. On verrait dans ce fait la preuve que je suis bien associé aux comédiens comme le bruit en court ; pourtant, bien qu'il y ait là-dedans un fond de vérité, on ne peut nier que j'aie agi avec un grand souci de ma dignité puisque je n'ai aucune part aux bénéfices, ni aux recettes des pièces comiques, mais seulement des œuvres qui se doivent donner avec grand éclat et qui comportent de la musique, comme par exemple la *Finta Pazza*, néanmoins je ne puis empêcher les gens de présenter la chose à leur manière et je ne pourrais échapper à leur médisance qu'en travaillant à un ouvrage pour Sa Majesté. Si l'on m'en empêche, il ne me restera qu'à retourner en Italie dès que j'aurai achevé le premier ouvrage que j'ai entrepris, et à montrer au monde que j'ai agi ainsi pour ne point manquer à Monseigneur le Duc, qui m'a envoyé en France, et pour montrer que S. A. n'a pas fait un mauvais choix en me désignant. Je supplie Son Altesse de me protéger en cette occasion par l'intermédiaire du Résident, M. de Villeré, et de M. de Lionne, puisqu'il voit que j'ai sacrifié tous les intérêts, pourtant si considérables que j'ai à Venise, pour voler exécuter ses ordres... »

La lettre est amusante et peint au naturel l'humeur de Torelli, infatué de sa dignité de gentilhomme, dédaigneux et méprisant pour les comédiens. On croirait à lire ses doléances qu'il y avait déshonneur à être l'associé d'acteurs traités avec estime par les plus grands princes de la terre. Balbi, dans une lettre du 2 octobre, prétend même qu'on blâme, à Venise, Torelli et lui de s'être accointés avec les comédiens [1]. Il est intéressant d'entendre l'autre son de cloche.

Une lettre de Buffetto au marquis Gaufredi donne les véritables raisons de ce différend et met en relief l'antagonisme de la troupe comique et de la troupe d'opéra.

1. Pièces justificatives I, n° 6.

« Lorsqu'arriva à Paris avec nous le Signor Torelli et que, dans l'espoir de gagner de l'argent, nous lui donnâmes une part dans l'entreprise de nos représentations, afin qu'il construisît un théâtre avec machines, comme nous avons fait, tout alla d'abord fort bien ; mais lorsque nous comprîmes qu'il rougissait d'être l'associé des comédiens, tout en tirant bénéfice de nos fatigues, et qu'il intriguait auprès du cardinal Mazarin et de M. de Lionne, son ami dévoué, dans le dessein d'aménager un nouveau théâtre pour des musiciens, nous fûmes dégoûtés de lui et notre ressentiment s'accrut lorsqu'on nous dit que M. de Lionne faisait venir des chanteurs [1] et leur avait avancé de sa poche deux mille écus qui lui seraient remboursés après les premières représentations. Nous allâmes trouver la Reine qui, après avoir entendu nos explications et comment on avait fait venir Torelli spécialement pour nous, voulut voir en quels termes le secrétaire Agra avait écrit au sujet de Torelli, et, constatant qu'il l'appelait un ingénieur machiniste et Balbi un maître de ballets et que tous deux étaient venus pour nous, ainsi que le lui remémoraient les comédiens qui étaient en France avant notre arrivée, Sa Majesté demanda à Torelli pourquoi il se refusait à travailler pour nous. Torelli protesta qu'il était gentilhomme et prêt à exécuter n'importe quel travail, mais qu'il voulait recevoir de Sa Majesté l'ordre exprès de s'associer avec les comédiens et qu'il tiendrait à honneur de faire merveille en toute autre circonstance qu'avec les comédiens. Nous lui répondîmes en chœur : « nous vous avons fait venir ici pour nous et la preuve que vous êtes notre associé c'est que vous touchez votre part des recettes de chaque représentation que nous donnons ». Il invoqua alors son honneur de gentilhomme et déclara qu'il rembourserait ses parts de bénéfice. La Reine se prit à rire et entra dans le cabinet d'où sortit bientôt le Commandeur de Souvré qui déclara en propres

1. Il est certain que, durant l'été de 1645, des pourparlers étaient engagés pour faire venir des chanteurs de Florence. Le 19 juillet 1645, Salvator Rosa écrit à Giulio Maffei : « Il Sig[r] Bandini havea da andare in Francia, ma la sua fortuna non ha voluto. » *Œuvres* édit. Cesareo, tome II, p. 9. Ce Bandini mit en musique diverses compositions de Salvator Rosa notamment un *lamento* (Burney, *op. cit*, IV, 157). Salvator Rosa se brouilla avec lui en mai 1646. (Edit. Cesareo, II, p. 13.)

termes: « Monsieur Torelli, Sa Majesté la Reine dit que vous êtes venu pour la troupe italienne sur la requête qu'elle en présenta à Sa Majesté et que vous devez travailler pour elle ou ne travailler nulle part, afin de ne pas porter préjudice à la troupe ».

« Là dessus nous fîmes accomodement avec le Signor Torelli en échangeant de bonnes paroles et nous convînmes qu'il ne serait plus question de l'argent qu'il avait pu toucher jusqu'à ce jour, mais qu'à chaque représentation d'opéra qui se donnerait, il recevrait deux parts de bénéfices. Nous avons traité de la sorte du gré de tout le monde, et maintenant nous n'avons plus la moindre difficulté avec le Signor Torelli et sommes même tout à fait satisfaits de lui, car il exécute des choses merveilleuses, au grand dépit de M. de Lionne qui annonce qu'il fait venir les chanteurs avec un autre machiniste ; mais, quand ils arriveront, nous aurons déjà fait voir avant eux tout ce qu'ils peuvent faire à l'exception du chant, encore les surpassons nous sur ce point dans le genre bouffe. Voici, contée par le menu à V. S., l'affaire du Signor Torelli. Je sais que vous comprendrez mieux que je ne puis vous l'expliquer que si Torelli nous avait quittés pour tirer de son côté et si les chanteurs étaient arrivés sur ces entrefaites, notre ruine était inévitable [1]... »

Torelli, ayant signé la paix avec les comédiens, s'était mis à l'œuvre sans plus attendre. Mazarin lui ayant permis de s'installer dans la vaste salle du Petit Bourbon [2], il y aménagea un théâtre pourvu d'une machinerie compliquée et brossa de splendides décors. Le 4 octobre, il annonce au duc de Parme le prochain envoi d'un livre décrivant les magnificences scéniques qu'il a inventées [3]. Déjà les dessins sont terminés et on travaille à les graver en taille douce. Le 2 octobre, Balbi déclare dans une de ses lettres qu'on espère donner l'opéra à la fin du

1. Archivio di stato di Parma. Carteggio Farnese, *Musici e Teatro*.
Voir le texte original de la lettre aux Pièces justificatives I, nº 7.

2. Mazarin note sur un de ses carnets en octobre : « Far il Balletto al Petit Bourbon ». Mss de la Bibl. Victor Cousin, 57.
Le Théâtre de Bourbon était situé rue des Poulies, vis-à-vis le cloître Saint-Germain-l'Auxerrois, sur l'emplacement d'une partie de la colonnade actuelle.

3. Pièces justificatives, I, nº 3.

mois, avec des décors, des machines et des habits dont s'émerveilleront les Français. « La curiosité est grande, ajoute-t-il, et nous escomptons de belles recettes [1] ».

La *Finta Pazza* de Giulio Strozzi qui avait servi à inaugurer le *Teatro novissimo* de Venise, en 1641, et dont Torelli avait déjà exécuté une première fois les décorations, était la pièce que les comédiens avaient choisie pour révéler aux Parisiens le faste des spectacles italiens [2]. Cette œuvre témoignait du goût le plus bizarre et le plus extravagant. L'intrigue, empruntée à la légende d'Achille dans l'ile de Scyros, met en scène le héros déguisé en femme et cherchant à fuir pour ne pas épouser la princesse Déidamie qu'il a séduite. Celle-ci, après mille épreuves, parvient à attendrir son amant en simulant la folie. Balbi avait imaginé pour cette pièce des intermèdes comiques et surprenants qu'il avait rattachés au sujet non sans adresse. Comme la *Finta Pazza* devait être jouée d'abord en présence de la cour, il s'était efforcé de rencontrer « le goust du Roy, qui, comme petit, vraysemblablement demandoit des choses proportionnées à son aage », et avait réglé un ballet de Singes, d'Ours et d'Eunuques, un ballet d'Autruches qui, par un mécanisme ingénieux, allongeaient leurs longs cous pour boire à la fontaine; enfin un ballet d'Indiens faisant voler des perroquets [3].

1. Pièces justificatives I, nº 6.

2. Sur la représentation de la *Finta Pazza* à Venise. V. *Il Cannocchiale per la Finta Pazza, Drama dello Strozzi, delineato da M. B. C. di G.* In Venetia. M.DC.XXXXI. Bibl. Marciana (Venise) (*Commedie* 128). On y trouve l'éloge des auteurs et des principaux interprètes : « La musica è stata del Sig. Francesco Sacrati da Parma ch'à saputo con summo stupore accopiar l'harmonia dei concerti alla Musa ». « La Signora Anna Renzi Romana, giovine cosi valorosa nell' attione, come eccelente nella musica... » En lisant cette description on se rend compte que les symphonies descriptives jouaient un grand rôle dans la pièce et l'on ne peut que déplorer la disparition de la partition de Sacrati. Il y est fait mention aussi d'un « giovinetto qual era un valorosissimo cantarino da Pistoia » qui est sans doute un des frères Melani, peut-être le jeune Atto, puisque des enfants de 13 à 14 ans chantaient dans les opéras à cette époque.

Il est dit dans la préface de la « *Finta Pazza, Drama di Giulio Strozzi. Venetia 1641* », que la pièce avec les machines de Torelli « fece stupire una Venetia ». — (Bibl. Marciana. *Commedie* 1131, in-12.)

3. V. les « *Balletti d'Invenzione nella Finta Pazza di Giovambatta Balbi* », qui contiennent les gravures de Valerio Spada montrant les diverses figures du ballet et une curieuse préface de Balbi (Réserve V. 2566).

On ignore le nom du compositeur, mais il est permis de supposer que les comédiens se servirent de la partition écrite par Sacrati pour les représentations de Venise en se contentant d'y faire ajouter, par quelque musicien de leurs amis [1], un prologue à la louange de la Reine et du jeune Louis. Peut-être Andreini écrivit-il les vers et la musique? Mais ce n'est là qu'une hypothèse hasardée [2]. La musique jouait dans la pièce un rôle épisodique. Il y avait non seulement des airs, des duos, des trios, mais même des scènes entières en style récitatif [3], qui permirent aux comédiennes Margarita Bartollotti, Gabriella Locatelli et Giulia Gabrielli de déployer les séductions de leurs voix.

La *Finta Pazza* fut représentée, pour la première, fois le 14 décembre 1645. La *Gazette* rendit compte en ces termes de cette solennité : « Le 14 de ce mois, la Reine avec une grande partie de la Cour se trouva à la comédie que la Compagnie des Italiens représenta sous le titre de la *Finta Pazza* de Jullio Strozzi, dans la grande Sale du Petit Bourbon, toute l'assistance n'estant pas moins ravie des récits de la poësie et de la musique, qu'elle l'estoit de la décoration du théâtre, de l'artifice de ses machines et de ses admirables changemens de

1. A moins que Sacrati ne soit venu avec Torelli, ce qui paraît improbable puisqu'aucun document ne fait mention de son passage à Paris.

2. Andreini était alors certainement à Paris. V. Picot : *Gli ultimi anni di Andreini* (*Rassegna bibliografica dell lettere italiane*, tome IX, p. 66). Ce qui a trait dans cette excellente étude à la composition de la troupe italienne est malheureusement en grande partie erronée.

3. V. *Feste Theatrali per la Finta Pazza, Drama del Sr Giulio Strozzi, Rappresentate nel piccolo Borbone in Parigi quest' anno* MDCXLX *et da Giacomo Torelli de Fano Inventore Dedicate a Anna D'Austria Regina Di Francia Regnante.* — Cet ouvrage renferme une description de la représentation par Giulio Cesare Bianchi de Turin, chef de la troupe, qui ne se trouvait pourtant pas à Paris à cette époque. On y lit à propos du prologue « et fu recitato in musica dalla non abastanza lodata Signora Margherita Bartolotti, rappresentante l'Aurora, che col suo grazioso canto attrasse talmente gl'animi tutti, che fu confessata per vera Margherita, e unica gemma di si bel arte. Flora fu rappresentata dalla gentile e leggiadra Signora Ludovica Gabrielli Locatelli detta Lucilla, che con la sua vivacità fè conoscere ch'ell'era una vera luce dell' armonia » Acte I, sc. 2. (p. 10). « Questa scena fu esquisitamente tutta cantata et in particolare Tetide, che fu sostenuta dalla S^ra Giulia Gabrieli detta Diana, che si al vivo espresse gl'affetti di passione e d'ira..... »

Pour la scène 1 (p. 7) on lisait cette indication : « Questa scena fu recitata senza musica, ma si bene che quasi fece scordare la suavità della preceduta armonia ».

scènes, jusques à présent inconnus à la France et qui ne transportent pas moins les yeux de l'esprit que ceux du corps par des mouvemens imperceptibles : invention du sieur Jacques Torelli de mesme nation : qui furent suivis de balets fort industrieux et récréatifs, inventez par le sieur Jean Baptiste Balbi : dont vous verrez ailleurs le détail [1] ».

Ce compte rendu permet d'apprécier à sa juste valeur le rôle historique de la *Finta Pazza*. Ce n'est pas un opéra ; la musique n'excite aucune surprise parmi le public accoutumé à entendre les comédies avec intermèdes de l'Andreini et ne produit pas une impression de nouveauté ; le livret passe inaperçu ; toute l'attention se concentre sur les machines « jusques à présent inconnues à la France ». Ce n'est qu'au point de vue de l'histoire de la mise en scène que la *Finta Pazza* peut nous intéresser, son importance au point de vue musical est nulle. Il suffit pour s'en convaincre de lire les quelques lignes en lesquelles Lefèvre d'Ormesson résume ses impressions au sortir du Petit-Bourbon : « Le mercredy 27 décembre, j'allai, après le disner, avec M. de Fourcy à la comédie italienne, où je vis cinq faces de théâtre différentes, l'une représentant trois allées de cyprès, longues à perte de vue ; l'autre, le port de Chio, où le Pont-Neuf et la place Dauphine estoient représentés admirablement [2] ; la troisième, une ville ; la quatrième, un palais où vous voyez des appartemens infinis ; la cinquième, un jardin avec de beaux pilastres. En toutes ces faces différentes, la perspective estoit si bien observée, que toutes ces allées paroissoient à perte de vue, quoyque le théâtre n'eust que quatre ou cinq pieds de profondeur. Parmi la pièce qui estoit la *Descouverte d'Achille par les Grecs*, ils dansoient un ballet d'ours et de singes, un ballet d'autruches et de nains, et un ballet d'Éthiopiens et de perroquets. D'abord, l'Aurore s'élevoit de terre sur un char insensiblement et traversoit ensuite le théâtre avec une vitesse merveilleuse. Quatre zéphirs estoient enlevés au ciel

1. *Gazette*, 1645, p. 1180.

2. Ces anachronismes étaient fort goûtés. Torelli avait peint pour le *Bellerofonte*, en 1642, un décor représentant la place Saint-Marc et le Campanile en perspective. V. *Bellerofonte*. *Rés*. Yd. 55.

de mesme, quatre descendoient du ciel et remontoient avec mesme vitesse. Ces machines méritoient estre vues [1] ».

Les poètes de la cour exercèrent leur veine sur le thème de « la comédie des machines [2] », Maynard le premier composa un sonnet :

Jule, nos curieux ne peuvent concevoir
Les subits changemens de la nouvelle scene.
Sans effort, et sans temps, l'art qui l'a fait mouvoir,
D'un bois fait une ville et d'un mont une plene.

Il change un antre obscur en un palais doré ;
Où les poissons nageoient, il fait naistre des rozes !
Quel siècle fabuleux a jamais admiré,
En si peu de momens tant de métamorphozes ?

. . . .

Voiture, piqué d'émulation, écrivit sur le même sujet un autre sonnet qui, durant quelques semaines, fit grand bruit dans Paris [3].

Quelle docte Circé, quelle nouvelle Armide
Fait paroistre à nos yeux ces miracles divers,
Et depuis quand les corps par le vague des airs
Sçavent-ils s'eslever d'un mouvement rapide ?

Où l'on voioit l'azur de la campagne humide,
Naissent des fleurs sans nombre et des ombrages vers,
Des globes estoillez les palais sont ouvers
Et les gouffres profonds de l'empire liquide.

Dedans un mesme temps nous voions mille lieux,
Des ports, des ponts, des tours, des jardins spacieux,
Et dans un mesme lieu, cent scenes differentes.

1. *Journal d'Olivier Lefèvre d'Ormesson.* Edit. Chéruel I, 340.

2. Ces deux sonnets sont généralement regardés comme décrivant les magnficences de l'*Orfeo* (1647). Or, Maynard meurt en décembre 1646 et son sonnet est imprimé dans le recueil de ses œuvres qui sortit des presses le 15 juin 1646. Il ne peut donc se rapporter qu'à la *Finta Pazza*. V. *Les Œuvres de Maynard* A Paris chez Augustin Courbé... M.DCXLVI, page 8 : « A Son Eminence sur les machines de la Comédie Italienne... » (Bibl. Nat. Ye 1081). Voir aussi la feuille volante sur laquelle fut imprimé le sonnet pour être offert à Mazarin. (Ms. fr. 24447, f° 33).

3. Tallemant conte à ce sujet l'anecdote suivante : Costar « avoit une telle bassesse, en faisant la cour à Voiture, qu'il lui rapportoit tout ce qu'on disoit de lui. Il arriva que M. de Montausier dit qu'il faudroit changer quelque chose à ce sonnet qu'il a fait sur les machines des comédiens italiens. Costar alla dire à son ami que le Marquis avoit dit que pour raccommoder ce sonnet il ne falloit refaire que quatorze vers »... *Historiettes.* 3e édit. (Monmerqué) édit. Garnier, tome VII, p. 6.

Quels honneurs te sont deus, grand et divin Prelat,
Qui fais que desormais tant de faces changeantes
Sont dessus le theatre, et non pas dans l'Estat [1] ?

Ainsi poètes et chroniqueurs célèbrent à l'envi la hardiesse des machines, la beauté des décors, la richesse des costumes, mais aucun ne paraît se soucier de la musique, ni de la pièce. Le véritable triomphateur, ce n'est ni Giulio Strozzi, ni Sacrati, mais celui que le peuple parisien surnomme déjà le *Grand Sorcier*, Jacomo Torelli [2]. Une admirable fête des yeux, voilà ce que fut la *Finta Pazza*, pour les spectateurs français. Ce fut elle cependant qui décida la reine et Mazarin à monter le premier grand opéra représenté en France : l'*Orfeo*. L'expérience de la *Finta Pazza* les convainquit de la nécessité d'associer la séduction des machines et des décorations à celle de la musique, s'ils voulaient que les Français prissent intérêt à des œuvres si peu conformes à leur idéal dramatique.

V

Les représentations de la *Finta Pazza* n'étaient pas encore terminées que le résident de Savoie mandait à Madame Royale, le 22 décembre 1645 [3] : « Les machines, qui ont été jugées

1. *Les Œuvres de Monsieur de Voiture*. Paris, Courbé, MDCL (Poésies), (in-4°) p. 115. « A Monseigneur le Cardinal Mazarin... sur la Comédie des Machines ». (Bibl. Nat. *Réserve* Z 1124.

2. Il se considère si bien comme l'auteur de la pièce que c'est lui qui dédie la magnifique édition de la *Finta Pazza*, ornée de planches gravées, à Anne d'Autriche (à la date du 24 novembre 1645).

L'ouvrage est rare. L'exemplaire de la Nationale est difficile à consulter, car il est exposé. Celui de l'Arsenal est magnifique et n'est même pas classé à la *Réserve !* (*Théâtre Ancien* 6.251, in-f°). Le Conservatoire possède un exemplaire incomplet des planches.

3. « Le Macchine che si sono credute bellissime alla comedia che si recita da gl' Italiani in musica, ha dato motivo alla Regina per volerne anch' essa ad una festa che farà sul fine del Carnevale. A principio fu detto che la Maestà Sua non intendeva di spendervi quando più di 10.000 scudi ; ma pian piano subentrano diversi habiti di balletti che saranno di gran costo. Onde già si dice che la spesa arrivarà a 100.000 livre. Il s[r] Cardinale Mazzarino ne prende un particolare pensiere ; come che le macchine

admirables à la comédie que la troupe italienne récite en ce moment, ont engagé la Reine à en employer, elle aussi, dans une nouvelle fête qu'elle donnera sur la fin du prochain Carnaval. Au début, l'on dit que Sa Majesté n'entendait pas y consacrer plus de 10.000 écus, mais petit à petit sont entrés en compte divers costumes de ballets qui coûteront fort cher. On annonce déjà que la dépense montera à 100.000 livres. Le Cardinal Mazarin prend un soin particulier de cette affaire. Les machines sont l'œuvre d'un Italien et le duc d'Enghien, surintendant des ballets, devant en être, la cour estime qu'on aura point vu de chose plus singulière, ni de plus grande dépense depuis bien des années ». Le 23 décembre, M. Gaudin confirme à M. Servien cette importante nouvelle : « Par suite nous commencerons par le Palais Royal où M. le cardinal a fait jouer sa belle comédie à l'italienne [1], et M. le duc d'Anguyen donnera bientost un beau ballet à la Reyne. Pour cet effet, il a envoyé des billets à une trentaine de personnes de condition qui fairont une despence de chacun quatre mil livres en sorte que le ballet reviendra à plus de 40.000 escus [2] ».

Le 26 janvier 1646, Torelli avise le marquis Gaufredi que le duc d'Enghien lui a commandé les machines de son *grandissimo balletto.* « On devrait le donner après Pâques, écrit-il, mais je crois qu'à cause du grand nombre des acteurs on ne pourra le représenter que l'hiver prochain ». La prédiction devait se réaliser et une lettre de Torelli, en date du 22 novembre 1646, nous apprend qu'il travaille toujours aux préparatifs du grand ballet du duc d'Enghien au Palais Royal [3], cependant qu'un avis du Nonce à Paris nous avertit qu'à l'occasion du prochain carnaval on croit qu'il se fera un « un superbe ballet avec

sono d'opera d'un Italiano e il Sigr. Duca d'Anguien, sovraintend^e a i balletti, dovendo lui esserne, questa corte si fà conto che non havrà più veduto cosa più curiosa, nè di maggior costo da parecchi anni in quà ». Lettre de l'abbé Scaglia résident de Piémont à Paris, à S. A. R. — Archivio di Torino. *Francia, lettere ministri Mazzo*, 48).

1. Allusion à l'opéra du Carnaval de 1645.

2. Aff. Etr. *France*, 852, f° 223.

3. Pièces justificatives I, n° 4 et 5.

diverses machines, auquel les ducs d'Orléans et d'Enghien auront grande part [1] ».

Qu'était donc ce mystérieux *ballet du duc d'Enghien* pour lequel se faisaient de si grands apprêts et qui ne fut jamais représenté, du moins sous ce nom ? A n'en pas douter, il s'agit d'un avant-projet de l'*Orfeo* qu'une troupe italienne allait chanter, au carnaval de 1647, sur le théâtre du Palais Royal, aménagé par Torelli. La reine et le duc d'Enghien, conseillés par Mazarin et sous l'impression des prodigieuses machines de *la Finta Pazza* avaient sans doute songé à donner un grand ballet à l'italienne dont Balbi eût ingénieusement réglé les danses [2], Torelli inventé les décorations, et une troupe de chanteurs italiens interprété les scènes en musique récitative, mais, pour une cause restée inconnue, ce projet fut abandonné et l'on arrêta de faire composer par Luigi Rossi et l'abbé Buti, qui se trouvaient en France, un opéra où seraient utilisées les machines, déjà commencées, de Jacomo Torelli [3], condition qui explique dans une certaine mesure l'incohérence de l'action dramatique de l'*Orfeo*.

Si le nom du duc d'Enghien ne fut pas associé au triomphe de l'*Orfeo*, c'est que le vainqueur de Rocroi avait perdu son père, Henri de Bourbon, le 26 décembre 1646, et ne pouvait se mêler qu'avec discrétion aux fêtes du carnaval [4]. Enfin si l'appellation : *Grand Ballet du duc d'Enghien* subsista jusqu'au mois de décembre environ alors que l'opéra de Luigi était déjà sans

1. « Parigi, 30 nov. 1646... Con occasione del prossimo Carnevale, che sarà lungo, si creda sia per farsi un superbo ballo con diverse macchine nel qual li Sgri Duchi d'Orliens e d'Anghien haveranno gran parte per trattenimento della nobiltà. » Arch. du Vatican. *Nunziatura di Francia*, 93.

2. Balbi semblait annoncer cette occasion de se distinguer dans la préface de ses *Balletti d'invenzione nella Finta Pazza* : « ... si tu ne trouves pas icy des choses au dessus du commun et qui portent la peine de me tirer de mon pays,... attends de voir mon petit talent, lorsque leurs Majestez... me donneront les moyens d'agir avec un libre génie en entreprise de plus haulte conséquence ». (*Réserve*. V. 2566).

3. Et peut-être les ballets de Balbi. Il ne faut pas oublier que l'*Orfeo* comportera huit ballets de genre varié.

4. Mademoiselle d'Orléans dans ses mémoires le dit expressément : « M. le Duc d'Enghien n'eut aucune part aux divertissements de cet hiver-là, parce que, dès le commencement, M. le Prince son père mourut ». Edit. Cheruel, I, p. 140.

doute fort avancé, c'est qu'on avait pris l'habitude de désigner ainsi à la cour le projet de représentation qui faisait les frais de toutes les conversations. C'est aussi qu'on avait coutume de nommer *ballets* les spectacles lyriques qui se donnaient au carnaval. Les *Nozze di Peleo di Theti*, en 1654, et l'*Ercole Amante*, en 1662, seront encore appelés *ballets royaux* par les gazetiers et les chroniqueurs.

En somme les comédiens n'avaient pas fait un bon calcul en exhibant aux yeux des Parisiens émerveillés « la superbe avec laquelle on a coutume d'élever en Italie l'appareil des comédies en musique [1] ». Loin de détourner la reine et Mazarin de donner à la cour des opéras, ils les avaient bien involontairement engagés dans cette voie. Sans doute Mazarin n'avait pas attendu le succès de la *Finta Pazza* pour appeler en France des chanteurs, mais il ne se fût peut-être pas hasardé à monter une œuvre aussi fastueuse que l'*Orfeo*, si les machines de Torelli ne lui avaient paru capables de fasciner les esprits des Français au cas où la musique les laisserait indifférents. Après les représentations de l'*Orfeo*, les comédiens n'auront plus qu'à reprendre la route de l'Italie avec le regret au cœur d'avoir, par leur initiative inconsidérée, provoqué ce que précisément ils pensaient conjurer.

Cependant, la troupe d'opéra, dont les compagnons de *Buffeto* redoutaient tant la venue, était arrivée à Paris. Monsieur de Lionne avait-il joué en cette circonstance le rôle qu'on lui prêtait ? Avait-il, en son nom, appelé les chanteurs et leur avait-il avancé de sa poche l'argent nécessaire au voyage ? On en peut douter. De Lionne était alors l'homme de confiance de Mazarin et il semble bien en cette affaire avoir agi sur son ordre. Le cardinal craignait qu'on l'accusât de vouloir italianiser la cour et, s'il ne laissait à personne le soin d'écrire à Rome ou à Florence pour se procurer des musiciens, il s'arrangeait pour que le public n'en sût rien. Les personnes bien informées attribuaient d'ailleurs à lui seul la venue des chanteurs italiens. « Nous ne vîmes alors, écrit Madame de

1. Préface de Balbi déjà citée.

Motteville dans un passage de ses mémoires pour l'année 1646, que d'agréables effets de la faveur du ministre. Pour divertir la Reine et toute la cour, il fit faire des machines à la mode d'Italie, et en fit venir des comédiens qui chantoient leurs comédies en musique [1] ». Après nous avoir donné son impression personnelle sur cette pratique étrangère et nous avoir averti qu'elle la prisait fort peu, Madame de Motteville nous décrit avec verve une des représentations de la troupe d'opéra appelée par Mazarin.

« Le Mardi gras de cette année [1646], la Reine fit représenter une de ces comédies en musique, dans la petite salle du Palais Royal, où il n'y avoit que le Roi, la Reine, le Cardinal et le familier de la cour, parce que la grosse troupe des courtisans étoit chez Monsieur qui donnoit à souper au duc d'Enghien [2]. Nous n'étions que vingt ou trente personnes dans ce lieu et nous y pensâmes mourir d'ennui et de froid. Les divertissemens de cette nature demandent du monde et la solitude n'a pas de rapport avec les théâtres ».

Assurément Madame de Motteville n'aimait pas l'opéra, sans quoi, au lieu de nous parler de la morne soirée du 13 février, elle nous eût décrit la brillante assistance qui, peu de jours auparavant, s'était pressée dans la salle du Palais Royal pour ouïr l'*Egisto* de Francesco Cavalli. Par bonheur le résident de Toscane qui se trouvait à cette fête se montra moins indifférent aux beautés du spectacle et prit plaisir à en entretenir le grand duc dans une lettre du 16 février [3] : « La même

1. *Mémoires* (éd. Riaux, I, 263).

2. Ce détail est confirmé par *la Gazette* (Année 1646, p. 124) : « Le 11 Février (dernier du Carnaval) * Madame, en la présence de Monseigneur le Duc d'Orléans, donna le bal dans Luxembourg à Mademoiselle, au Duc et à la Duchesse d'Enguyen, à la Princesse de Carignan, à la princesse Louise sa fille et à plusieurs autres Princes, seigneurs et dames de cette cour ».

3. « Di Parigi li 16 Febbraio 1646. Nella medesima settimana, la nuova compagnia di Musici venuta ultimo d'Italia rappresentò in musica l'opera intitolata *Egisto* alla presenza delle Regine di Francia et d'Inghilterra, del Sigr. Duca D'Orleans, del Principe di Conde e del Principe Tommaso, havendo tutti gl'attori traspassato con l'esquisitezza della musica et col loro modo di recitare l'opinione ch' havevano i francesi di essi, et la Checca Costa tra tutti gl' altri fu celebrata dall' L. M. e applaudita da tutti gl' altri assistanti » Arch. di Firenze. *Mediceo* 4651.

* *La Gazette* fait erreur : le mardi-gras 1646 tombait le 13 et non le 11 février.

semaine, la nouvelle troupe de chanteurs, fraîchement arrivée d'Italie, a représenté en musique l'opéra intitulé *Egisto* en présence des Reines de France et d'Angleterre, du duc d'Orléans, du prince de Condé, du prince Thomas [1] et des cardinaux Antonio [2] et Mazarin ; tous les acteurs ayant par leur excellence et leur manière de réciter surpassé l'opinion que se formaient d'eux les Français. Par dessus tous, la Checca Costa fut fêtée par Leurs Majestés et applaudie par tous les autres assistants ».

La Sig^ra^ Anna Francesca Costa, qui avait, aux côtés d'Atto Melani, chanté l'opéra à Paris, au carnaval de 1645, était revenue à la fin de l'automne sur la demande de Mazarin [3]. Les représentations terminées, elle reprit le chemin de Florence où la réclamait son patron, le cardinal Gian Carlo Medici. Le résident de Toscane nous assure qu'elle quitta Paris très satisfaite de l'accueil qu'elle y avait reçu [4]. Ses compagnons, dont nous ignorons les noms, ne tardèrent pas à l'imiter, car, le 9 mars, M. de Villeré écrit au duc de Parme : « Les musiciens italiens qui estoient venus icy, après avoir chanté trois ou quatre fois devant Leurs Majestés, s'en sont retournés [5] ». Quelques semaines auparavant, plusieurs comédiens, parmi lesquels se trouvait la fameuse *Diana*, avaient aussi pris la route d'Italie [6].

1. Thomas de Savoie qui se trouvait à Paris depuis le 7 février et devait repartir le 22 mars.

2. Le cardinal Antonio Barberini, exilé, qui venait d'arriver à la cour.

3. Lettre du Prince Gio. Carlo Médici à Mazarin :

« Eminent^mo^ et Rev^mo^ Sig^re^ Mio. Oss^mo^.

La Signora Anna Francesca Costa che viene a cotesta corte è molto bene accompagnata dalle sue virtuose qualità ; ma perchè col raccommandarla alla favorevole protezione di V. E. Rev. mi dà l'occasione d'haver ad esser maggiormente obbligato alla sua cortesia dalla quale spero qualche comandamento et affettuosamente bacio a V. E. R^mo^ la mano. Da Castello a 29 di Nov. 1645. » (Aff. Etr. *Toscane* 5, f° 85).

4. Mazarin dans une lettre au cardinal Gian Carlo Medici exprime la satisfaction. que lui a donnée la Checca Costa : « la maestà della Regina e tutta la corte sono restati con piena sodisfattione delle virtù di detta Sig^ra^. Di Parigi le X di Marzo 1646. » Arch. di Firenze. *Mediceo* 5312 f° 185.

Le 23 février 1646 le Résident Barducci écrit que la Checca « se ne torna consolatissima di questi paesi per servire a cotesta S. Alt. conform' all' obligo con che se ne partì da Firenze ». (*Mediceo,* 4651). La Checca flâna en route, car elle n'arriva qu'au mois d'août à Florence. (*Mediceo*, 5393, f° 174).

5. La lettre est rongée par l'humidité en cet endroit. Je crois lire à la suite « avec fort peu »... le reste a disparu. Arch. de Parme. Cartegio Farnesiano. *Francia*, 1644-1684.

6. La lettre de Villeré en informe le duc Farnèse. La reine voudrait avoir Bringuelle et quelques autres acteurs pour remplacer ceux qui viennent de partir.

Le dépit de voir les chanteurs dans les bonnes grâces de la reine et des plus grands seigneurs de la cour n'avait peut-être pas été étranger à ce départ.

L'*Egisto*, qui venait d'être représenté devant la cour, avait été composé par Cavalli, en 1642, pour être chanté à Vienne. L'année suivante, à Venise, sur la scène du *San Cassiano*, il avait remporté un succès triomphal [1]. L'œuvre n'était pourtant pas très représentative de la manière du maître vénitien. On n'y voit sa fougue prodigieuse et sa puissance dramatique que par éclairs [2]. Certainement, lorsqu'il l'écrivit, Cavalli était sous l'influence du style de cantate et de l'esthétique romano-napolitaine qui, la même année, donnait à Rome un chef-d'œuvre : le *Palazzo d'Atlante* de Luigi Rossi.

Le sentiment qui domine dans cet opéra est une langueur voluptueuse et mélancolique dont les autres œuvres de Cavalli n'offrent guère d'exemples.

L'*Egisto* est déjà un opéra à soli [3]. La pastorale un peu niaise de Faustini [4] semble au compositeur un prétexte à multiplier les airs et les duos qu'enchaîne un récitatif écrit sans plaisir. Il dépense d'ailleurs sans compter des trésors d'inventions mélodiques et la reine de France qui aimait les airs tristes [5] dut verser des larmes en entendant la plainte de Climène : *Piangete, occhi dolenti* [6].

L'*Egisto* ne paraît pas avoir fait grande sensation à la cour

1. Galvani. *I Teatri di Venezia*. Taddeo Wiel. *I codici musicali contariniani*, p. 58-59. La pièce fut aussi chantée à Bologne. (C. Ricci. *Teatri di Bologna*, p. 330) et peut-être à Rome. (Ademollo, *Teatri di Roma*, p. 51).

2. *L'Egisto, Favola dramatica Musicale di Giovanni Faustini*. Venetia, MDCXLIII. Bibl. Marciane, ms. 9935. La Bibl. de l'Arsenal possède une édition du livret de 1644 (B. L. 6193).

3. Cf. Kretzschmar. *Die Venetianische Oper und die Werke Cavalli's und Cesti's. Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*. Februar 1892. (Breitkopf).

4. La liste des personnages nous donne en même temps le secret de l'intrigue : « Lidio, amante di Clori, Clori innamorata di Lidio. Egisto acceso di Clori. Climene infiammato di Lidio ». Il est évident que les deux amants malheureux après de cruelles vicissitudes doivent finir par se consoler mutuellement.

5. V. la lettre d'Atto Melani citée par Ademollo, *Primi fasti*, p. 16 : « Chi disse a V. A. che non piacevano arie allegre li disse poco la verità, perchè a S. M. non gustano se non le malinconiche e queste son le sue favorite » (*Mediceo* 5433, f° 240).

6. Acte II, sc. 6. La plainte se déroule au-dessus d'une basse chromatique obstinée. V. Appendice musical.

de France. Monté sans doute à peu de frais, sans mise en scène compliquée ni machines [1], chanté devant un public très restreint qui savait déjà ce que c'était qu'un opéra par les représentations de l'année précédente, l'*Egisto* ne dut charmer que les seuls amateurs de musique italienne [2]. La majeure partie des spectateurs trouva sans doute avec Madame de Motteville « que les vers répétés naïvement représentent plus aisément la conversation et touchent plus les esprits que le chant ne délecte les oreilles » et « que la longueur du spectacle en diminue fort le plaisir [3] » surtout lorsqu'il fait aussi froid que le soir mémorable du mardi gras 1646.

Parmi les invités de marque dont le résident de Toscane énumère complaisamment les noms, en rendant compte de la représentation de l'*Egisto* à la cour, se trouvait un personnage dont nous avons eu à parler en étudiant l'évolution de l'opéra à Rome : le cardinal Antonio Barberini. Ce grand seigneur qui, durant plus de quinze ans, avait libéralement dispensé aux artistes places et pensions, ce Mécène fameux auquel musiciens, poètes, peintres, sculpteurs, architectes, venaient dédier leurs œuvres [4], était à cette heure bien déchu de son ancienne splendeur. Après avoir contribué avec une légèreté et une maladresse insignes à élever au pontificat le cardinal Pamfili, candidat de la faction espagnole, il se voyagait persécuté par celui dont il avait assuré le triomphe. Innocent X, à peine au pouvoir, s'était mis en tête de faire rendre gorge aux Barberini.

1. A Venise la représentation avait été fastueuse : Faustini dans sa préface déclarait : « I teatri vogliono apparati per destare la maraviglia e il diletto, e tal volta i belletti, gl' ori, e le porpore ingannano gl' occhi, e fanno parere belli li oggetti deformi ». A dire vrai des machines pouvaient aisément être supprimées et les décors sont ceux de toutes les pastorales du temps : bocage, forêt, village, palais.

2. Pourtant une lettre de l'ambassadeur de Venise, en date du 5 mars, donne à penser que les représentations furent plus magnifiques que ne veut bien le dire Madame de Motteville : « Non ho potuto in questi due ultimi giorni del Carnevale veder alcuni ministri, perchè li balli e le Commedie pompose ch' ha fatto rappresentar la Regina hann' imposto silentio agl' affari ». Arch. Veneto. *Senato* III. Secreta F. a.

3. Madame de Motteville. *Mémoires,* édit. Riaux, I, 262.

4. G. B. Doni lui dédie la *Lira Barberina,* Torelli la décoration du *Bellerofonte,* Stefano Landi, Mazzocchi, Marazzoli, etc., leurs opéras. On peut compter les livrets d'opéras ou les partitions imprimées entre 1633 et 1643 qui ne portent pas le nom d'Antonio Barberini sur leurs titres.

Sommés de se justifier de leurs exactions financières, ruinés par une guerre qui s'éternisait contre le duc de Parme, sous le coup d'une arrestation, les trois frères s'enfuirent des États pontificaux en grand désarroi. Antonio Barberini arriva en France le premier, au mois d'octobre 1645, et dépêcha aussitôt à Mazarin son secrétaire, l'abbé Buti, le futur librettiste de l'*Orfeo*, pour solliciter sa protection. Buti prit la poste mais, épuisé par les fatigues du voyage, tomba malade à Lyon [1]. Quelques semaines plus tard, il reprenait la route de Paris où il ne tarda pas à gagner la cause qu'il était chargé de plaider.

Mazarin avait solennellement rompu avec le cardinal Antonio après l'élection du pape et lui avait fait enlever le titre de protecteur de la France à Rome, mais il gardait un fond d'affection et de reconnaissance à celui qui avait protégé ses débuts dans la diplomatie et auquel il était en partie redevable de son éclatante fortune. Il n'était pas fâché non plus d'avoir une si belle occasion de se déclarer contre le pape qui faisait le jeu de l'Espagne contre la France. Toute la cour se porta au devant d'Antonio Barberini qui fit une entrée triomphale à Paris, le 11 janvier 1646 [2], et s'en fut loger au palais du cardinal Mazarin. Quelques mois plus tard, ses frères Don Taddeo et Don Francesco le rejoignaient [3]. Le Parlement cassa les bulles contre les proscrits ; Mazarin menaça le pape de le faire déposer par un concile et porta résolument en Italie la guerre contre l'Espagne. Il faudra les prises de Porto-Longone et de Piombino pour faire capituler Innocent X. Le séjour en France des Barberini est un fait notable pour l'histoire du théâtre lyrique. Fanatique de musique, le cardinal Antonio ne pourra se passer longtemps de ses virtuoses favoris et les fera venir d'Italie. L'*Orfeo* sera le fruit de la collaboration du poète Francesco Buti et du compositeur Luigi Rossi, l'un secrétaire particulier et l'autre *musico da camera* du neveu d'Urbain VIII.

1. Lettre de Mazarin du 29 octobre. Bibl. Mazarine. Ms. 1719. Tome IV, f° 277.

2. Il était arrivé à Paris incognito le 7 janvier et avait été reçu très affectueusement par Mazarin.

3. La *Gazette* publie un avis de Marseille du 24 janvier comme quoi Francesco et D. Taddeo ont débarqué à Cannes (*Gazette*, 1646, p. 88).

CHAPITRE III

L'ORFEO

I. Le recrutement des chanteurs en Italie. — Luigi Rossi et Marc' Antonio Pasqualini. — Les musiciens des souverains de Toscane et de Modène. — Le voyage.
II. L'abbé Buti et Luigi Rossi à la Cour de France. — Les concerts chez la reine. — Les répétitions de l'*Orfeo*.
III. Les représentations de l'opéra au carnaval de 1647. — Le public, le spectacle. — Succès de l'*Orfeo*.
IV. Le livret. — La musique. — Les ballets et la mise en scène.
V. Les dernières représentations de l'*Orfeo*. — Triomphe de Luigi Rossi. — Dispersion de la troupe.
VI. La politique et l'*Orfeo*. — Les artistes italiens à Paris durant la Fronde.

I

Le cardinal Antonio Barberini ayant pris sa part des réjouissances du carnaval et s'étant concerté avec Mazarin sur la conduite qu'il aurait à tenir durant son exil, quitta Paris dans les premiers jours de mars pour se rendre en Provence. Peut-être croisa-t-il sur la route de Lyon le train du chevalier de Guise qui s'en revenait de Malte, ramenant parmi ses gens un garçon à mine éveillée qu'il destinait au service de Mademoiselle d'Orléans, sa cousine [1]. Ce jeune enfant, auquel nul ne songeait encore à prêter attention, était fils d'un meunier florentin [2], jouait passablement du violon et se nommait Giambattista Lulli.

Arrivé à Aix, Antonio Barberini se rencontra avec Michel Mazarin sur le point de quitter son archevêché pour se rendre à Rome. Il profita de l'occasion pour lui confier diverses

1. H. Prunières, *Notes sur la jeunesse de Lully*, *Rivista Musicale*, 1910, fasc. 1.
2. H. Prunières, *Lully, fils de meunier*. *S. I. M.*, juin 1912.

lettres adressées à ses amis et partisans. Une de ces missives destinée au Signor G. B. Bonghi [1], concernait la venue en France des deux musiciens préférés du cardinal : le castrat Marc' Antonio Pasqualini et l'illustre compositeur Luigi Rossi. Le S^r^. Bonghi était averti qu'il recevrait des mains de l'archevêque d'Aix un billet de cinq cents écus payable à son nom « Je vous prie, recommandait Antonio Barberini, d'en remettre trois cents à Marc' Antonio, pour les gages que j'ai accoutumé de lui donner chaque année ; quant aux deux cents écus demeurant, je désirerais que vous en donnassiez la moitié à Luigi pour venir en France et l'autre moitié à Marc' Antonio en cas qu'il veuille accompagner Luigi ». Il le priait au surplus de ne parler pour le moment que des deux cents écus et de garder en réserve le reste de la somme pour faire subsister la famille Pasqualini, durant l'absence de Marc' Antonio [2], si celui-ci se décidait à partir. Enfin il était indispensable de tenir bien secrète toute cette affaire.

On peut se demander si, en écrivant cette lettre, Antonio Barberini cédait seulement à l'envie d'avoir auprès de lui ses virtuoses préférés, ou s'il n'agissait pas à l'instigation de Maza-

1. Bibl. Vaticane. *Barb. lat.* 8806, f° 25.

« Al. Sig. Gio. Batt^ta^ Bonghi.

« Molt. Illmo Sig^r^. — Piglio sicurtà di mandar a V. S. una polizza di cinque cento scudi di Monsig^r^ Arch^o^ di Aix pagabili a lei med^mo^ come vedrà dall' istessa. La prego a darne trecento a Marc' Antonio per quello che importano le provisioni da me sólite darsigli in un anno, gl' altri ducento desidero che V. S. ne dia la metà a Luigi per venir in Francia e l'altra metà a Marc' Antonio, se vorrà venire con Luigi, et apresso mi faccia favore non far sapere che delli ducento scudi, cioè cento per uno per il viaggio et incarichi a Marc' Antonio che per hora non si sappia costì delli trecento, havendo voluto rimediare in tal modo a quello che è seguito contro mio ordine con lui, sin che per altra strada lo rimedii ancora con gl' altri, che allora poi si potrà sapere di tutti insieme. Con ogn' altro prego V. S. favorirmi di tener il tutto con sommo segreto, havendo voluto rimediare che si M. Ant^o^ vol venirsene, lasci per qualche tempo provisti i suoi. Del resto la mia confidenza con lei serva per arra di quanto potrà V. S. sempre ripromettersi di me per valersene sempre che mi conosca bono a servirla et Dio la prosperi.

Di Aix li marzo 1646.

Di V. S. — Aff^mo^ di cuore,
Il card. Antonio Barberini. »

2. Sur l'état de la maison du cardinal Antonio, on relève les noms de deux proches parents du chanteur : Giovanni-Antonio et Pietro-Paolo Pasqualini. Il sont serviteurs du cardinal et touchent parfois le traitement de Marc'Antonio par procuration. *Archives Barberini* au Vatican.

rin, désireux d'attirer en France les deux célèbres musiciens. Hypothèse fort vraisemblable puisque Luigi Rossi, au lieu d'aller retrouver en Provence le cardinal Antonio, se rendit à Paris directement, muni d'une lettre d'introduction adressée à Mazarin par le cardinal d'Este, protecteur de France auprès du Saint-Siège. « Le Sr. Luigi de Rossi, écrivait celui-ci, est sujet de talent si qualifié et de tel mérite qu'il peut s'estimer digne de la protection dont l'honorera Votre Eminence[1]... » Luigi eût-il témoigné autant d'empressement à aller retrouver le cardinal Antonio dans un exil sans gloire qu'à venir briller à cette cour de France dont son amie la Leonora Baroni[2] lui avait chanté les louanges ? On en peut douter.

De Paris, où il arriva vers le milieu de juin, Luigi dirigea le recrutement des chanteurs nécessaires à l'opéra. Les agents diplomatiques de Mazarin reçurent des instructions en vue d'obtenir le congé des meilleurs virtuoses d'Italie. A Rome, Elpidio Benedetti, secondé par Marco Marazzoli, qui touchait une assez forte pension de l'ambassade de France en récompense de ses services passés[3], fit merveille. Il décida au voyage Pamfilo Miccinello, castrat à voix de contralto du séminaire romain, serviteur du cardinal Colonna[4], et le virtuose

1. Lettre du cardinal d'Este à Mazarin (*Rome*, 96, f° 512) :

« Em^{mo} e Rev^{mo} Sig. mio oss^{mo},

« Se ne viene in cot^{e} parti il sig^{r} Luigi Rossi soggetto di così qualificati talenti e virtù, che puó stimarsi degno di goder l'honore della protez^{e} di V. Em^{za}. Io peró l'accompagno tanto più volontieri con questa mia, quanto che nel med^{o} tempo, ch' egli mi porge occasione di supplicarla delle sue gratie, ho insieme campo di rassignare a V. Em^{za} la mia obligat^{ma} osservanza. Ne gli effetti di benignità, ch' ella si compiacerà di fargli provare nelle sue occorenze, io riconosceró multiplicati i debiti della mia servitù verso di lei, e favorita singolarmente la mia intercessione, si come stimeró eccessi d'humanità l'occasioni che mi darà di servirla ai suoi comandam^{ti}. E bacio a V. Em^{za} le mani. Di Roma, li 15 maggio 1646. »

2. Celle-ci aimait la musique de Luigi comme en témoigne une lettre du 25 septembre 1645 adressée à Madame Royale de Savoie où elle déclare : « Mando à V. A. R. due canzoni del Sig^{r} Luigi Rossi nove fatte adesso e credo le piaceranno perchè veramente sono belle ». Archivio di Stato di Torino. *Lettere Particolari* (Baroni).

3. En 1660, Marazzoli reçoit encore une pension de 1.000 livres de l'ambassade. *Rome*, 141, f° 171.

4. A son départ de Rome, le cardinal Colonna lui remit la lettre suivante pour Mazarin :

« Em^{mo} et Rev^{mo} Signore mio o^{mo},

« Venendo Pamfilo Miccinello chiamato in altre parti per l'opra che è per rappre-

Marc' Antonio Pasqualini. Ce dernier avait succédé à Loreto Vittori dans la faveur de la foule. Appartenant à la chapelle pontificale depuis 1630[1], il avait bien vite conquis les bonnes grâces du cardinal Antonio qui l'avait attaché à son service. En 1637, on lit son nom à côté de ceux de Vitali, de Marazzoli et de Vittori, non loin de celui de Giulo Mazzarini sur la liste des « *Salarii e companatici dell' Eminmo. card. Antonio Barberini*[2] ». Dès lors, sa gloire n'avait fait que grandir. Antonio avait pour lui une véritable passion et le traitait en favori, ce qui faisait beaucoup jaser les mauvaises langues. En 1642, une lettre de Lionne nous le montre jouant au maître de maison à la porte du théâtre où va se représenter le *Palazzo d'Atlante*[3]. « Il arriva brouillerie à la comédie de Mr. le card. Antoine entre le comte de Bury, fils du marquis de Rostain et Marc' Antonio. Le comte va un peu vite comme se sentant appuyé de la faveur et de l'amitié que luy porte M. l'Ambassadeur. Il vouloit faire entrer des Français, Marc' Antonio d'un autre costé voulust faire le patron di casa. Ils en vinrent aux paroles et presque aux mains, ayant tenu à peu qu'ils ne se précipitassent l'un l'autre d'une élévation où ils estoient. Le comte de Bury toucha la grosse corde et luy dict l'injure qui le pouvoit le plus offenser et son maître[4]. L'autre fut appeler Don Paolo Sforza qui menaça le comte de Bury de le maltraiter. On fit les holà et le cardinal les fit embrasser ». Il eut fallu voir en France qu'un chanteur osât tenir tête à un grand seigneur, il fût mort sous le bâton. En Italie, il n'en allait pas

sentarsi et essendo egli Musico di questo seminario Romano e suddito della mia casa, lo raccommando al benigno affetto di V. E. supplicandola accompatirli le sue gratie... Roma, 7 decembre 1646. » (*Rome*, 98, f° 343.)

1. V. Adami da Bolsena, *op. cit.*, et Celani, *I cantori della cappella pontificia. Rivista Musicale italiana*, 1907, p. 783. Pasqualini était né à Rome en 1614. — Dans beaucoup de mémoires du temps on le nomme indifféremment Malagigi et Pasqualini. M. Cametti, dans son étude sur Luigi Rossi, a cru qu'il s'agissait de deux personnes distinctes. Il n'en est rien.

2. *Archives Barberini* à la Bibl. du Vatican.

3. V. Henry Prunières, *Les représentations du Palazzo d'Atlante à Rome en 1642.* (*Bulletin trimestriel de la Soc. Int. de Musique.* Janvier 1912 (XIV, 2).

4. Sur les mœurs du cardinal Antonio, voir l'anecdote rapportée par Goulas. *Mémoires, S. H. F.*, II, 118.

de même et nous avons déjà eu l'occasion de montrer Marc' Antonio et Luigi Rossi prenant place à la table d'un banquet aux côtés de cardinaux et d'illustres gentilshommes romains. Il y avait bien, de temps à autre, des protestations, mais elles étaient vaines. En 1641, le cardinal Antonio ayant voulu obliger des gentilshommes à jouer la comédie en compagnie de Marc' Antonio déguisé en femme, il avait essuyé un refus sous prétexte que le castrat n'était pas leur égal [1] ; mais l'année suivante, la proposition avait été acceptée sans opposition et le cardinal, pour garantir la vertu de son favori, avait brigué pour lui un canonicat à Sta Maria Maggiore [2].

A peine arrivé en France, Antonio Barberini écrivit la lettre que nous avons citée pour faire venir auprès de lui son chanteur préféré. Marc' Antonio pourtant ne se pressa pas de répondre à cet appel, il laissa partir seul Luigi Rossi. C'est alors que Mazarin, qui désirait vivement avoir Marc' Antonio comme protagoniste du nouvel opéra, multiplia les démarches pour le décider à quitter Rome et pour obtenir du pape son congé de la chapelle pontificale. Le 26 novembre 1646, Elpidio Benedetti mande à Mazarin [3] : « En exécution de l'ordre du cardinal Grimaldi, j'ai demandé à Monseigneur le Majordome de S. A. S. le congé de Marc' Antonio, voyant par les lettres du Signor Luigi le besoin pressant que l'on a de sa personne par delà. J'ai dit à Sa Sainteté qu'étant appelé pour réciter dans un opéra qui se doit faire par ordre de la Reine, il ne voulait pas partir sans sa permission ». Le pape qui commençait à se repentir d'avoir trop aveuglément suivi les conseils de la faction espagnole, se montra fort empressé à accorder cette grâce à Mazarin [4] et Elpidio Benedetti, après avoir compté cinquante écus à

1. *Rome*, 80, f° 59.
2. *Rome*, 79, f° 37.
3. « In esecutione dell' ordine del Sig. Card. Grimaldi domandai a Monsgr. Maggiordomo di S. A. S. la licenza per Marc' Antonio vedendo dalle lettere del Sr Luigi la premura che costì si haveva per la sua persona. Dissi a Sua Beatitudine che venendo desiderato per recitare in un opera, che si deve fare per compiacimento della Regina, egli non voleva partire senza la suddetta licenza. » *Rome*, 98, f° 325 v°.
4. Le résident à Rome du duc de Mantoue écrit le 1er décembre 1646 : « Dovendo partire per Francia Malagigi, famoso musico e favorito del S^re^ Card^e^ Antonio, è stato

Marc' Antonio et autant à Pamfilo Miccinello pour leur habillement et leur avoir donné vingt doublons en sus pour leurs frais de route [1], les fit partir en compagnie du cavalier Orsino pour Livourne où ils devaient joindre les chanteurs venant de Florence et s'embarquer avec eux pour la France.

Le marquis Bentivoglio avait reçu mission de Mazarin de former une troupe d'opéra avec les meilleurs éléments dont il pourrait disposer. Il s'était adressé aux princes amis et alliés de la France : Mathias de Toscane s'était séparé de son cher Atto Melani et de la Sra Rosina [2], le prince Leopold avait prêté la Sra Anna Francesca Costa, le grand duc le musicien Jacopo Melani et le duc de Modène un excellent chanteur et compositeur, Venanzio Leopardi, ainsi que deux *putti :* Dominichino et Marc' Antonio. Le rapport qui décida le duc de Modène à prendre ces derniers à son service nous a été conservé [3]. Il donne de précieux renseignements biographiques sur ces artistes peu connus et sur Giuseppe Bianchi dont nous avons eu déjà l'occasion de nous occuper, aussi ce document mérite-t-il d'être cité ici : ce n'est pas son moindre intérêt de nous apprendre comment s'opérait le recrutement des chanteurs au XVIIe siècle en Italie.

a licentiarsi da S. B. per essere Musico della Cappla Pontificia e la Stà Sua li ha usato molte cortesie incaricando di dover dire al Carde Antonio che in avvenire deve restar sicuro del molto affetto che gli porta, e che le sarà cara ogni occasione che se le presenterà di fargli delle gratie et altri esibitioni di molta benignità. » Arch. Gonzaga. *Roma,* 1040 (Lettre de G. A. Piazza).

1. Lettre d'Elpidio Benedetti de Rome le 10 décembre 1646 : « Parti tre giorni sono M. Antonio Pasqualino e un' altro castrato che ha voce di contralto datomi per ministerio da Marco Marazzoli. Li accompagnarno col cave Orsino al quale li ho raccomandati. Al suddto contralto chiamato Pamfilo Miccinelli ho dato 50 scudi per vestirsi come feci con l'altri ; e di più 20 dobloni per le spese del viaggio per renderne conto costì. Quando il Sr Marchese Bentivogli mi mandarà il conto delle spese fatte da lui per la medesima causa, ne inviarò poi a V. Em. un ristretto 'di tutte per suo avviso. » (*Rome,* 98, fo 364 vo.)

2. La signora Rosina Martini. V. Ademollo, *Primi fasti della Musica italiana in Parigi.*

3. Archives de Modène. Voir Pièces justificatives II.

On trouve dans le même dossier (*Cantori e Sonatori* Ba 2a — Musica) un rapport non daté, mais sans doute de quelques années postérieur, concernant divers musiciens : « *Notta de' musici castrati* : Nell' Apollinare : Giuseppe Torelli, fiorentino, protetto dal Sig. Marchese de Buffano, non vuole in modo alcuno uscire di Roma ; haverà anni 18... — Rafaelle... da Pistoia... — Franceschino Romano... — Felice... da Treviso, etc.

RELATION D'AUCUNS MUSICIENS.

Castrati soprani.

Michel Angelo Pellegrini Anconitain... est chantre à l'Apollinaire ; revint il y a quelques mois d'Allemagne où il servait l'Empereur.

Dominichino de Sainte Marie Majeure, qui habite en la maison de l'Abbatini, maître de cette chapelle ; âgé de 13 ou 14 ans, chante bien et promet beaucoup. Un de ses frères est au service du duc de Gallicano, c'est-à-dire que ce garçon est obligé de servir son maître encore un an et demi.

Giuseppe Bianchi qui se trouve à Gênes se rendant à Rome a d'abord servi le préfet[1] et a été surnuméraire à la chapelle[2]. Il revient à présent d'Allemagne où il a servi divers princes[3], est jeune homme de bonnes manières et a une très belle voix.

Marc' Antonio *detto il Bolognese*, reste à présent à l'Apollinaire, âgé de 13 ou 14 ans, chante bien, est de bonne école, beaucoup de grâce, une voix puissante pour son jeune âge, ira loin dans le monde.

Venanzio Leopardi da Camerino a servi longtemps le cardinal Colonna à Bologne et au dehors comme musicien et valet de chambre, est contralto et tenore, touche bien le clavecin et le théorbe, compose en musique aussi bien pour l'église que pour le théâtre et la chambre. Jeune homme de bonne mine, a été en Allemagne où il a servi un grand nombre de princes.

Le duc de Modène, éclairé par ce rapport, engagea Venanzio Leopardi et les deux enfants qui lui étaient recommandés et les envoya à Florence, où se rassemblait la troupe d'opéra.

Ce n'était pas une petite affaire que de passer tout ce monde en France et la question préoccupait vivement Mazarin. Dès le 29 septembre, il mandait à l'intendant Brachet : « Monsieur, — La Reine ayant désiré qu'on luy fit venir d'Italie quelques musiciens dont partie doit estre envoyée de Florence par les soins de M. le Marquis Bentivoglio et l'autre de Rome par ceux du S[r] Elpidio Benedetti ; et ayant esté avisée que ce seroit le plus commode tant pour les hommes que pour les femmes

1. Don Taddeo Barberini.

2. Il figure en effet sur la liste donnée par Adami da Bolsena à la date du 24 novembre 1637. (*Op. cit.*, p. 201.)

3. Giuseppe Bianchi devait par la suite y retourner. On le trouve en 1658 parmi les musiciens de la chapelle impériale de Vienne. V. Köchel, *Die Kaiserliche Hof-Musikkapelle in Wien...*, p. 63.

dont cette trouppe sera composée de profiter de la jonction du retour de l'armée navale pour les faire passer en deçà, je vous en donne avis par ces lignes afin que vous concertiez avec ledit Marquis et le même Benedetti, le jour et le lieu auquels ils se trouveront pour prendre embarquement. Surtout je vous recommande d'avoir un soin particulier qu'ils soient bien placés et bien traittés durant leur passage, me chargeant de la despence qu'il faudra faire pour cet effet. Je souhaiterois qu'il s'offrît quelque bonne commodité pour leur faire achever le voyage en compagnie de quelque personne de connaissance qui prist leur conduitte jusqu'à Paris, et en ce cas vous n'auriez qu'à lui consigner l'argent que vous jugeriez à peu près nécesssaire pour le deffrayer par les chemins ou bien je luy ferai rendre à son arrivée ce qu'il auroit avancé, mais au défaut de cela vous les ferez passer droict à Marseille sur quelqu'une des galères avec un mot d'adresse au sieur Cardon, banquier en la mesme ville, auquel j'enverray par avance les ordres qu'il aura à suivre. Si lesdits musiciens se trouvent prests à partir avant le retour de l'Armée, vous pourrez vous servir pour le passage de quelqu'une des flottes qui vont et viendront ou bien de quelque autre commodité encore meilleure s'il s'en présente » [1].

Si la grosse troupe des chanteurs ne s'embarqua à Livourne que dans les premiers jours de décembre, quelques artistes pourtant étaient, à cette époque, déjà rendus à Paris. Le 9 novembre, le résident Barducci écrit au prince Leopold [2] : « Monseigneur, — La Signora Francesca Costa arriva ici sur la fin de la semaine

1. *France*, 261, f° 211. Nuitter et Thoinan dans leur ouvrage sur *Les Origines de l'Opéra français*, font allusion à cette lettre dont ils ne connaissaient que le résumé publié dans l'édition des Lettres de Mazarin de l'Imprimerie Nationale.

2. Archives de Florence. *Carteggio del Residente Barducci a Parigi col P. Leopoldo. Mediceo* 5575 *ter*, 9 novembre 1646.

« Serm^mo^ mio Sig^re^,

« Comparve quà la Sig^ra^ Francesca Costa sul fine della settimana passata et, consigliata dal Sig^r^ Commendatore di Giarres, si valse di questa mia casa dove ho procurato di servirla sin' a mercoledi sera ch' ella volse ritirarsi all' alloggio destinatole per ordine della Regina et del Sig^r^ Card. Mazzarini. M' è stata gratissima quest' occasione di potergli mostrare in qual devozione io ricevo i commandi di V. A. nella lettera presentatami dalla med^a^ sig^ra^ Francesca alla quale andrò servendo dove le occorra durante la dimora ch' ella farà qui. »

passée et sur le conseil du commandeur de Giarres est descendue dans ma maison où je lui ai offert l'hospitalité jusqu'à mercredi soir, date à laquelle elle voulut habiter le logement préparé pour elle par ordre de la Reine et du cardinal Mazarin ». La Signora Francesca Costa allait être une des protagonistes de l'*Orfeo* et la reine qui l'avait déjà entendue, aux carnavals de 1645 et 1646, lui témoignait beaucoup d'estime.

Venanzio Leopardi, qui semble avoir fait route avec les autres musiciens, donne sur son voyage quelques nouvelles au duc de Modène dans une lettre envoyée de Lyon le 17 décembre [1]. Il s'excuse de n'avoir pas écrit plus tôt et en rejette la faute sur la mer qui a « retenu sa plume ». « A Florence, ajoute-t-il, nous fûmes appelés chez les princes Mathias et Leopold chez qui l'on fit de la musique. Les enfants étaient en voix et se comportèrent bien. Les princes témoignèrent en être fort satisfaits. Embarqués à Livourne, en huit jours nous fûmes à Toulon et grâce à Dieu nous voilà à Lyon, tous en bonne santé, espérant être dans huit jours à Paris ».

Le voyage fut plus long que ne le pensait Leopardi : la troupe arriva dans la capitale au commencement de janvier, exactement trente-quatre jours après avoir quitté Florence [2].

II

A Paris, les auteurs de l'*Orfeo* attendaient les chanteurs en grande impatience. Le librettiste, Francesco Buti, avait accompagné en France le cardinal Antonio Barberini, dont il était le secrétaire, à l'automne de l'année 1645. Très vite il avait su inspirer confiance à Mazarin qui, dans une lettre adressée au cardinal Grimaldi, en janvier 1646, l'estimait « très bonne personne et déjà très bien informé de cette cour [3] ». Diplomate

1. Nous publions aux Pièces justificatives (III) les lettres écrites par Venanzio Leopardi au duc de Modène d'après les autographes conservés dans les Archives de Modène.
2. V. la lettre d'Atto Melani publiée par Ademollo, p. 28.
3. Lettre du 12 janvier 1646 : « Circa il pensiero del S. Card. Barberino *a*) di man-

a) Le cardinal Francesco Barberini.

avisé, fin lettré, causeur séduisant, toujours prêt à rimer une pièce de circonstance en l'honneur de ses protecteurs, Buti ne devait pas tarder à se créer à la cour de France une situation privilégiée. Il aura charge de veiller sur les artistes italiens vivant à Paris. Il dispensera aux peintres, aux architectes, aux sculpteurs, aux musiciens et aux comédiens les emplois et les gratifications. Il gouvernera assez despotiquement tout ce monde et servira à Mazarin d'intendant des menus-plaisirs. Collaborateur nécessaire des compositeurs ultramontains appelés en France, il écrira l'*Orfeo* pour Luigi Rossi, les *Nozze di Peleo e di Theti* pour Carlo Caproli, l'*Ercole amante* pour Francesco Cavalli. Bien qu'en 1646 Buti ne fût pas encore à la cour un personnage d'importance, il ne fut peut-être pas étranger à l'abandon du projet de *Ballet du duc d'Enghien*, puisqu'on lui commanda le poème de l'opéra à représenter au carnaval de 1647. Ce fut lui sans doute qui conseilla à Mazarin de faire venir de Rome Luigi Rossi, qui avait déjà mis en musique son poème d'oratorio *Giuseppe figlio di Giacobbe* [1], quelques années auparavant.

Luigi Rossi était arrivé à Paris au milieu de juin 1646 et, le mois suivant, avait accompagné la cour à Fontainebleau où elle s'était installée pour passer les chaleurs. On s'y réjouissait fort : « les violons et les comédiens y étoient, et l'on en avoit le divertissement presque tous les jours [2] ». Au mois d'août, la réception de la Reine d'Angleterre et du Prince de Galles fut l'occasion de nouvelles fêtes [3], ballets, comédies, et concerts où Luigi fit sans doute admirer la beauté de sa voix.

Le compositeur napolitain prit contact, à Fontainebleau, avec les musiciens français. Homme d'une exquise politesse, il désarmait leur hostilité par ses compliments et ses louanges

dare un suo gentilhuomo qui, è rimesso a S. Em^{za} di far quello che sarà di maggior suo gusto, et quanto a me lo crederei solamente necessario in caso che il card. Antonio riconduca seco il Buti, che mi pare assai buona persona e lo riconosco già molto bene informato di questa Corte. » (*France*, 260. f° 9.)

1. V. Henry Prunières, *Notes sur Luigi Rossi. Bulletin trimest. de la Soc. Int. de Musique*, 1910, 4e fasc.

2. *Mémoires de Mademoiselle de Montpensier*, éd. Chéruel, I, p. 129.

3. *Gazette*, 1646, p. 765.

pour tout ce qu'on lui faisait entendre. Saint-Evremond, qui semble l'avoir personnellement connu, assure qu'il faisait peu de cas de nos compositeurs, à l'exception d'Antoine Boesset pour lequel il professait une admiration très vive [1]. Rien d'étonnant d'ailleurs à ce que l'auteur du mélancolique et voluptueux *Palazzo d'Atlante* se soit plu à ouïr les mélodies élégiaques et langoureuses, du vieux Boesset. Ce qui le charma surtout, ce fut le chant français tel que de Nyert l'avait réformé après son voyage à Rome. Il apprécia en fin connaisseur l'intelligence de la diction, la délicatesse des nuances et des ornements; il proclama que « pour rendre une musique agréable, il falloit des airs italiens, dans la bouche des François [2] ». M. de Nyert, qui était à la cour le champion de la musique italienne et excellait à la chanter, lui inspirait le plus grand enthousiasme. Il « pleuroit de joye de luy entendre exécuter ses airs. Que dis-je exécuter ?... s'écrie Bacilly, les orner et mesme y changer par cy par là des notes pour mieux quadrer aux paroles italiennes [3] ». Luigi, loin de s'étonner d'être venu en France pour y apprendre comment se devait déclamer l'italien, s'extasiait sur la manière dont Lambert, Mademoiselle Hilaire, Mademoiselle La Varenne [4] ou Mademoiselle de La Barre interprétaient ses compositions. Il fit aussi grand cas de nos instrumentistes, trouva fort beaux nos concerts de violes, nos clavecins, nos orgues, et apprécia « la tendresse du toucher et la propreté de la manière » des exécutants français [5].

Luigi Rossi n'était pas un inconnu pour les compositeurs de la cour. Ses airs et ses cantates se trouvaient dans la plupart des recueils manuscrits qui circulaient alors, et, dès 1645, Atto Melani, qui était son disciple, et la Leonora, qui était son

1. Saint-Evremond, *Œuvres*. Londres, 1711, t. V, p. 202.
2. Saint-Evremond, *Œuvres*. Londres, 1711, t. III, p. 206.
3. Bacilly, *Remarques curieuses sur l'Art de bien chanter*, 1670, p. 10.
4. V. Saint-Evremond, *Œuvres*. Londres, 1711, t. III, p. 206. Le témoignage de Saint-Evremond est confirmé par le *Journal du cavalier Bernin* de M. de Chantelou. Bernin, en 1665, écoute chanter Mlle La Varenne et exprime son admiration, l'abbé Buti lui dit alors « que feu Luigi disoit qu'il n'avoit jamais entendu personne chanter si bien qu'elle » (édit. Lalanne, Paris, 1885, in-8°, p. 134).
5. Saint-Evremond, *loc. cit.*

amie[1], avaient dû révéler ses *canzoni* aux musiciens français. Ceux-ci ne témoignaient plus la même indifférence que par le passé aux œuvres étrangères. La voix des virtuoses italiens les avait tirés de leur torpeur. Ils considéraient les airs et les motets d'Italie avec un singulier mélange d'admiration et d'effroi. Cette musique violente, vibrante, frémissante, leur paraissait redoutable en ce qu'elle s'adressait aux sens plutôt qu'à la raison[2]. Tout en louant l'essai que faisaient les Italiens de « plusieurs belles chordes et dissonances », ils refusaient d'admettre les libertés harmoniques d'un Prince de Venosa ou d'un Monteverde. Ils accordaient qu'il y avait « beaucoup de belles et bonnes choses dans plusieurs airs de différents autheurs » qui vivaient par delà[3]. Mais ils n'en restaient pas moins férus de contrepoint dogmatique, invoquant hors de saison l'autorité de Zarlino, prêchant le respect des règles et ne voulant pas convenir que l'art madrigalesque fût mort.

Ces préjugés ne les empêchèrent pas d'accueillir courtoisement Luigi Rossi et de lui soumettre leurs compositions. Gobert, le 17 octobre 1646, adresse à Constantin Huygens des airs que Luigi lui a remis dès le temps de Fontainebleau[4]. « Je luy ai fait veoir vos psaumes, ajoute-t-il, qu'il a trouvés fort beaux. Il désire vous envoyer d'autres airs et avoir l'honneur

1. Le 25 septembre 1645, la Leonora envoie de Rome à Madame Royale à Turin des airs de Luigi Rossi dont elle parle avec enthousiasme. Arch. di Stato di Torino. *Lettere particolari* (Baroni).

2. Constantin Huyghens juge en ces termes un motet de Luigi Rossi que lui a donné Gobert : « Je vous envoyerai le motet du collègue de Monsieur Gobert, nous l'avons essayé et trouvé faire beau bruict, à quoy je croy bien que ces Messieurs luttent uniquement ; aille de la parole comme il plaist a Dieu, et ainsi tout trépigne ou galoppe, qui est une étrange sorte de devotion et peut estre touchera plus les cœurs du S. P. Q. R. que les nostres, mais pour tout cela l'auteur témoigne entendre bien son mestier et que s'il vouloit s'y appliquer d'une autre sorte (qui peut estre n'est pas aujourd'huy de la mode) il le feroit en perfection, car véritablement l'harmonie en est belle. » *Œuvres complètes de Christian Huyghens.* La Haye, 1891 (in-4°), tome II, 555, 556.

3. V. la curieuse correspondance de Thomas Gobert avec le Hollandais Constantin Huyghens, publ. par Jonckbloet et Land, *Musique et Musiciens au XVIIe siècle*. Leyde, 1882, in-4°.

4. « Le seign^r Louiggy m'a chargé dès Fonteinebleau des presens airs italiens pour vous les envoyer avec ses très humbles baises-mains. » (*Corresp. de Constantin Huyghens*, p. CCXVII), dans *Musique et Musiciens*...

de votre bienveillance, espérant aller en Hollande et veoir ce pays en ayant grande passion [1]. Si vous luy faites l'honneur de luy escrire quelques mots en sa langue, il s'en tiendra beaucoup honoré [2]. »

Luigi, tout en s'initiant à la vie musicale française et en fraternisant avec des artistes italianisants comme de Nyert ou Dassoucy, ne négligeait point pour cela la composition de son opéra. *L'Orfeo* devait être déjà fort avancé quand une affreuse nouvelle lui parvint : sa femme, la charmante joueuse de harpe Costanza, qui avait fait les délices de Rome et de Florence [3], était morte presque subitement. Ce fut un billet de l'abbé Elpidio Benedetti, en date du 1er décembre 1646, qui en informa Mazarin : « En peu de jours de maladie est passée à l'autre vie la femme du Signor Luigi, sans avoir fait de testament [4] ». Le coup semble avoir été vivement ressenti. Seule une grande douleur a pu inspirer au compositeur les plaintes déchirantes d'Orphée et d'Aristée se lamentant sur la mort d'Eurydice. Ainsi le grand Monteverde avait écrit, lui aussi, son *Orfeo* en pleurant la lente agonie de la douce Claudia...

Luigi dut se faire violence : en même temps que la fatale nouvelle, les virtuoses arrivèrent à Paris et il fallut, sans perdre un moment, distribuer les rôles et commencer les répétitions.

Le 11 janvier, Atto Melani écrit à son patron, le Prince Mathias [5] : « Ici l'on répète une très belle comédie intitulée l'*Orfeo*,

1. Il ne paraît pas que Luigi ait jamais mis ce projet à exécution.

2. En réponse à cette lettre, Constantin Huyghens écrit le 26 novembre 1646 : « Je vais tout présentement escrire au sieur Luiggi en sa langue comme vous le desirez, mais je doibs estre esclairé de ses qualitez et s'il y faut *molt illustre* ou davantage, je vous prie que ce soit au plus tost. » *Œuvres complètes de Christian Huyghens*, t. II, p. 552.

3. En 1635, Costanza avait été appelée à la cour de Toscane. V. Cametti, *Documenti su la vita di Luigi Rossi. Sammelbände der I. M. G.* 1912. Jahr. XIV, I, p. 5 et 6.

4. *Rome*, 98, fo 413 vo. — « In pochi giorni di malatia è passata all' altra vita la moglie del Sr Luigi senza fare testamento. » M. Cametti a publié l'acte de décès de la harpiste qui est en date du 27 décembre. Il y a certainement une erreur puisque Benedetti annonce à Mazarin la mort de Costanza le 1er décembre. Il faut sans doute lire 27 novembre.

5. M. Ademollo a publié le texte italien de cette lettre dans sa plaquette : *Primi fasti della musica italiana a Parigi*, p. 28.

paroles du Signor Buti et musique du Signor Luigi. Les chanteurs qui la représentent, Votre Altesse sait déjà qui ils sont. La Signora Rosina [1], grâce à la lettre de recommandation que vous lui avez donnée pour le Cardinal Mazarin, a reçu un rôle dans cette pièce et fait Vénus ; la Signora Checca [2], Eurydice ; le Signor Marc' Antonio [3], Aristée ; le castrat des Bentivoglio, une vieille ; et moi, Orphée. Avant peu, l'opéra sera représenté, car Sa Majesté a la plus grande impatience de l'entendre et tel est le goût qu'Elle montre pour ces comédies, qu'on prépare encore une autre pièce pour la donner aussitôt après l'*Orfeo*. J'ai été déjà six fois chanter chez la Reine, au grand dépit des autres qui, depuis la dernière fois, n'ont plus été appelés... »

Les courtisans français disputaient fort entre eux sur les mérites des chanteurs étrangers, mais s'accordaient à leur reconnaître de « belles qualités » comme en témoigne ce passage du *Grand Cyrus* de Mademoiselle de Scudery, écrit aux environs de 1647 [4] : « Il se trouva qu'il y avoit alors à Sardis grand nombre de musiciens de Phrygie : et comme vous sçavez que la musique lydienne et la phrygienne passent pour les plus admirables de toute l'Asie et mesme de toute la terre ; ceux qui avoient entendu les uns et les autres avoient des sentiments différens, selon la conformité qu'il y avoit de leurs inclinations à ces diverses harmonies. Ceux qui estoient mélancoliques, ou qui avoient l'âme passionnée donnoient le prix aux Lydiens ; et ceux de qui le tempérament estoit plus gay, le donnoient aux Phrygiens ; les uns et les autres tomboient toutesfois d'accord qu'ils méritoient tous beaucoup de louanges. »

Plusieurs lettres adressées par Venanzio Leopardi au duc de Modène nous donnent d'intéressants détails sur les concerts du Palais Royal où la reine, en attendant les représentations de l'opéra, se délectait à ouïr les voix mélodieuses que le cardinal Mazarin avait assemblées pour lui plaire. Le 18 janvier,

1. La Sra Rosina Martini.
2. Surnom de la Sigra Anna Francesca Costa.
3. Le fameux castrat Marc' Antonio Pasqualini, nommé aussi parfois *Malagigi* dans les mémoires et correspondances du temps.
4. *Le Grand Cyrus*. Tome V, p. 127.

Leopardi conte à son patron les péripéties de sa réception à la cour [1]. « Le cardinal Mazarin, après que nous lui eûmes fait la révérence, nous accueillit avec une extrême courtoisie, se montrant curieux de savoir si V. A. se trouvait à Rome en bonne santé et sur le champ, S. Em. donna ordre au Sig. Ondedei (auquel j'ai présenté la lettre de V. A.) de veiller à ce que nous fussions bien traités, ce qui fut exécuté. Trois jours après, nous fûmes invités à aller chanter chez la Reine et, arrivés à l'entrée des appartements, nous penétrâmes avec les autres virtuoses italiens venus ici. Sa Majesté de sa propre bouche *(sic)* demanda aussitôt où et quels étaient les musiciens de V. A. Nous nous avançâmes et fûmes alors menés en présence de Sa Majesté devant laquelle était posé un instrument [2] ; et, les premiers, nous reçûmes l'ordre de chanter, ce que nous fîmes. Quand ce fut fini, S. M. témoigna être satisfaite des enfants serviteurs de V. A. et tous deux se trouvant en voix firent en effet très bien leur partie, au jugement des auditeurs. Pour l'heure, nous travaillons l'opéra de l'*Orfeo* où ils ont tous deux occasion de se distinguer sur la scène. Pour moi je ne manque pas, comme c'est mon devoir de bon serviteur de V. A., de les faire travailler et de leur faire observer le régime au moyen duquel jusqu'à ce jour, grâce à Dieu, nous allons à merveille... »

Les lettres de Leopardi nous entretiennent de l'espoir, toujours déçu, d'une prochaine représentation de l'*Orfeo* et du mécontentement de la reine devant ces retards. Elle se console en organisant sans cesse des concerts dans ses appartements : « J'espère, écrit-il le 8 février [3], que dans peu de jours Sa Majesté entendra quelques-unes des œuvres musicales que j'ai composées ici », et la semaine suivante il décrit la soirée où il lui a été donné de briller en compagnie de ses deux pupilles. « Je croirais mal faire de ne pas informer V. A. de l'honneur que nous a fait la Reine, nous ayant avant-hier soir fait appeler afin d'entendre pour la seconde fois les deux enfants

1. Pièces justificatives III, n° 2.
2. Un clavecin évidemment.
3. Pièces justificatives III, n° 3.

serviteurs de V. A. J'ai déjà rendu compte de la première entrevue à V. A. Je vais lui décrire par le menu la seconde. Nous entrâmes dans le cabinet où se trouvaient la Reine, M. le cardinal, M. le duc d'Enghien. Le prince de Galles, fils unique de la Reine d'Angleterre, était assis aux côtés de la Reine, M. le Cardinal, M. le prince de Condé, comme on l'appelle maintenant[1], et les autres maréchaux étaient debout. Je commençai par chanter un air à quatre voix avec Atto de M. le prince Mathias et les deux putti de V. A. et, aussitôt après, la Reine et M. le Cardinal demandèrent que les enfants chantassent seuls, ce qu'ils firent pour l'agrément de toute l'assistance et vraiment ils triomphèrent de l'émotion de la première soirée et chantèrent beaucoup mieux. La Reine demanda si ces enfants parlaient français. Le Signor Luigi de Rossi[2] lui répondit, d'après mes indications, que V. A. leur avait ordonné à tous deux de ne pas revenir à Rome à moins qu'ils ne parlassent français, ce qui fit sourire la Reine. Les deux castrats du cardinal Antonio et du prince Mathias[3] chantèrent alors, mais les deux enfants de V. A. furent de nouveau réclamés par les courtisans, par le duc d'Enghien et par la Reine. Appelé aussi, je m'avançai et leur accompagnai un air qui fut, cette fois encore, accueilli par des applaudissements unanimes... L'air étant chanté, arrivèrent le Roi et Mademoiselle qui écoutèrent un moment et l'on chanta encore un air espagnol où les deux enfants tinrent leur partie.

Dans deux jours, nous irons pour la troisième fois chez la Reine afin de lui faire entendre un morceau à quatre voix, composé par moi à sa louange, et je profiterai de l'occasion pour lui dédier, avec l'assentiment de M. le Cardinal, une messe à six voix avec acccompagnement de six violes, dans l'espoir que Sa Majesté donnera l'ordre de la faire exécuter. On presse les préparatifs de l'opéra l'*Orfeo* et ces enfants ont eu

1. Il vient de dire : « M. le duc d'Enghien », il se reprend.

2. On voit que Luigi Rossi présidait à ces concerts. Il portait peut-être le titre de « Maître de la Musique du cabinet du Roy » qui, en 1654, fut dévolu à Carlo Caproli, mais il n'est pas certain que la troupe italienne du Cabinet fût dès lors régulièrement constituée.

3. Marc' Antonio Pasqualini et Atto Melani.

quelques succès pour leur jeu ; on croit qu'à la représentation ils ne seront pas des derniers. Cet opéra sera chose qui n'aura jamais été encore vue en France pour la variété du sujet et la richesse des habits... »[1]

De fait, on ne s'entretenait à Paris que des préparatifs de l'*Orfeo*. A l'avance, les ennemis de Mazarin s'indignaient des dépenses que cette représentation allait entraîner et les dévots fulminaient contre « cette attache aux saletés du théâtre[2] ». Mazarin affectait de tout ignorer de ces rumeurs et ne paraissait songer qu'à la parfaite mise au point du spectacle. « Monsieur le Cardinal Mazarin, écrit le 1er mars le résident Barducci[3], outre les affaires d'importance dont il a ordinairement à s'occuper, a été tellement appliqué à obtenir la perfection de la grande comédie en musique, tant désirée par S. M. la Reine, qu'il a voulu assister plusieurs fois aux répétitions qui en furent faites et que bien souvent il est allé inspecter les machines et presser les ouvriers, qui pourtant sont cause que jusqu'à présent la pièce n'a pu être représentée. Cette occupation de S. Em. a empêché son chambellan de lui demander audience pour qui que ce fût ». Le nonce Bagni, à la même date, confirmait au pape cette nouvelle et s'excusait de n'avoir pu encore présenter les brefs du Saint-Père à la Reine de France trop occupée par les répétitions de l'opéra[4]. Mgr Bagni s'intéressait visiblement aux préparatifs de l'*Orfeo*, car il tient le pape au courant de tout ce qui se dit à ce sujet. Le 22 février, il lui annonce que la première répétition avec costumes aura lieu le dimanche suivant et, le 1er mars, il écrit : « La pièce d'Orphée avec machines, que des musiciens italiens vont réciter au Palais Royal, est fort louée de ceux qui ont assisté à la

1. Pièces justificatives III, nº 5.

2. Guy-Joli, *Mémoires*, éd. Michaud, II, 6.

3. Arch. di Stato di Firenze. *Mediceo* 4653. Nous donnons cette lettre aux Pièces justificatives IV.

4. Lettre du 1er mars au secrétaire du pape : « Essendo queste M. Mtà e la corte tutta occupata nelle recreationi solite del carnevale et in particolare in una comedia che si rappresenta nel *Palazzo Reale* da Musici Italiani con diverse macchine, non attendesi ad alcun negotio. Sono necessitato diferire sino alla prima o seconda settimana di quaresima di presentare li brevi di S. Stà portatimi dal sigr di Bidò. » (Arch. du Vatican. *Nunziatura di Francia*, 95.)

répétition. On l'estime pour la mise en scène, les costumes et le reste, être digne en tous points du théâtre où elle sera chantée et de la présence de Leurs Majestés [1] ».

Annonçant la première, ou plus exactement la répétition générale de l'*Orfeo* pour le 25 février, Venanzio Leopardi écrivait au duc de Modène, à la date du 22 : « On représentera l'*Orfeo* dans trois jours et ce sera un opéra qui pour la richesse des habits, la musique et les machines, sera le plus beau qu'ait encore vu la France ; mais ce qui plait le plus, c'est qu'un maître de ballets italien a réglé huit ballets de caractères variés, dansés par les douze meilleurs maîtres de Paris. La Reine, sans vouloir comprendre la difficulté qu'il y a à cela, veut que tout soit prêt dans quatre jours bien que tous les rôles ne soient pas encore distribués. On travaille aux répétitions jour et nuit. Les enfants serviteurs de V. A. jouent six rôles chacun et plaisent à tous les cavaliers de la cour, et moi-même, j'ai quelque chose à chanter dans l'opéra. On dit que la hâte de Sa Majesté, vient de ce que Messieurs les Maréchaux et Généraux vont avant peu se disperser de différents côtés pour la prochaine campagne et que Sa Majesté veut leur faire entendre cet opéra en musique » [2].

Le prince de Condé avait en effet fixé au 12 mars son départ pour l'armée d'Espagne et le maréchal de Gramont, qui se disait idolâtre de musique italienne, devait quitter Paris dès le 6. Enfin le carême tout proche invitait les organisateurs à se hâter ; mais, malgré leurs efforts, on ne put être prêt pour le 26 comme on l'avait espéré, et la date de la première fut fixée au samedi 3 mars. Le 1er, Leopardi mande au duc de Modène : « On représentera l'Orfeo dans deux jours et cette nuit nous allons répéter au Palais Royal en présence de la Reine ».

On peut être surpris de retards semblables pour une œuvre concertée si longtemps à l'avance. Le résident de Toscane, Bar-

1. « La favola d'*Orfeo* con machine, che sarà recitata da Musici italiani nel Palazzo Reale vien grandemente lodata da chi ne ha veduto la prova, stimandola per l'apparato, per gl' habiti et per ogn' altro conto degna di quel teatro e della presenza delle Loro Mtà. » Lettre du 1er mars. *Nunziatura di Francia*, 95.

2. Pièces justificatives III, nº 6.

ducci, en rend responsables les machinistes ; pourtant les décorations du *Grand Ballet du Duc d'Enghien* avaient été commandées à Torelli dès la fin de l'année 1645. Il est vrai que la destination première de ce spectacle avait changé, mais cela devait importer peu à Torelli. Descentes de divinités sur des nuages, apparitions, enlèvements de personnages par des zéphyrs, palais aux imposantes colonnades, forêts en perspective, paysages marins, toute la mise en scène de cette époque gardait un caractère impersonnel et c'était au librettiste de trouver l'occasion d'employer à propos les diverses inventions du machiniste [1]. Si le projet du *Ballet du Duc d'Enghien* différait beaucoup du plan de l'*Orfeo* et s'il fallait accommoder une intrigue nouvelle aux nécessités d'une mise en scène déjà partiellement exécutée, le mérite de cette adaptation revient à Francesco Buti, non à Torelli [2]. La tâche de celui-ci était d'ailleurs suffisamment difficile sans qu'on la lui compliquât encore à plaisir. L'obligation de se surpasser lui-même et de faire oublier les magnificences scéniques de la *Finta Pazza* n'était pas pour l'inquiéter. Il se sentait de force à éblouir Paris par les prodiges de son art. Mais il lui fallait, tout en respectant dans la mesure du possible la salle du Palais Royal, construite par Richelieu pour les représentations de *Mirame*, jeter à bas le théâtre [3], éventrer les murs latéraux de la scène, de manière à gagner en largeur et en profondeur la place qui lui manquait pour installer les jeux de machinerie qu'il avait inventés [4]. Un travail de ce genre était fort délicat, car une maladresse pouvait ruiner la salle de fond

1. Cela est si vrai que l'*Andromède* de Corneille sera composée pour utiliser les décors de l'*Orfeo*.

2. Il y eut sans doute simple adaptation de l'opéra au ballet. Un *avviso di Roma* du 9 mars annonce « nel Palazzo regio di Parigi per il carnevale travagliano 200 operarij per il Balletto che vi si haveva da fare insieme con la Rappresentat. della favola di Orfeo et Euridice da recitarsi dalli musici italiani, con macchine et apparati molto superbi essendo la compositione stata fatta dal sig. Francesco Buti gentilhuomo del sig. card^e^ Ant^o^ Barberini. »

3. Pendant la Fronde on fera grief à Mazarin de cette transformation de la salle du Palais Royal. On lui reprochera d'avoir fait démolir le théâtre construit par Richelieu « pour donner place aux immenses machines de cette ennuyeuse comédie ». *La Vérité toute Nue... Choix de Mazarinades S. H. F.* II, 411.

4. V. Celler. *Les décors, les costumes et la mise en scène* au XVIIe siècle. Paris, 1869, p. 75.

en comble. Heureusement, pour l'exécution des décors, Torelli trouva un collaborateur précieux en la personne de Charles Errard qui, aidé de ses élèves, de Sève et Coypel, brossa les toiles de fond et les praticables[1]. Malgré ce secours, il fut impossible à Torelli d'être prêt au jour dit.

Les chanteurs étaient d'ailleurs fort en retard, eux aussi. Le 22 février, quelques rôles n'avaient pas encore été distribués. La reine finit par se fâcher. La cabale des dévots devenait menaçante, on ne pouvait songer à donner l'*Orfeo* pendant le carême et, si l'on ne précipitait les choses, le carnaval allait se passer sans qu'on eût vu l'opéra. La reine déclara que, prêt ou non, l'*Orfeo* serait représenté pour la première fois en public le samedi 2 mars 1647, veille du dimanche gras.

III

Lorsqu'on sut à Paris que l'*Orfeo*, dont on parlait depuis si longtemps, allait enfin être représenté, on ne cessa d'intriguer auprès des gens en place pour obtenir la faveur d'assister à ce spectacle. La salle du Palais Royal étant bien trop petite pour contenir tous les postulants, Mazarin donna des ordres sévères pour qu'on ne laissât pénétrer que les personnages d'importance. Les ambassadeurs et le nonce furent priés de n'amener avec eux qu'un gentilhomme et les résidents de venir seuls[2]. L'impossibilité de faire régner un ordre parfait au milieu d'une telle presse avait engagé le maître des cérémonies, M. Giraud, à demander aux résidents étrangers de vouloir bien prendre place sans observer les règles du protocole et

1. « M. le Cardinal de Mazarin employa (en 1646) M. Errard pour toutes les décorations d'un opéra italien qui avait pour sujet les *Amours d'Orphée et Euridice* et qui parut dans la même salle où se fait aujourd'hui l'Opéra. M. Errard fut produit pour cet ouvrage par M. de Ratabon, premier commis dans la surintendance des bâtiments... Ce fut à l'ouvrage de cette salle que M. Coypel qui n'était alors âgé que de 15 à 16 ans, commença à travailler pour M. Errard, qui le mit à rehausser d'or une grande frise de rinceaux ou ornements de feuillages qui se dessinait en perspective... » *Notice sur Charles Errard*, par Guillet de Saint-Georges. — *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Acad. Roy. de peinture et sculpture*. 1854. Paris.
2. V. la lettre du résident Barducci en date du 8 mars. Pièces justificatives IV.

sans faire valoir leurs droits de préséance à l'entrée et à la sortie de la salle, mais les résidents de Brandebourg, du Palatinat et de Pologne refusèrent de céder le pas à ceux de Florence et du Portugal, en sorte qu'on dut les inviter en deux troupes, la première pour le dimanche 3 mars, la seconde pour le mardi gras.

Le samedi soir, la foule assiégeait les portes. Pour entrer, si l'on n'avait pas reçu d'invitation expresse, il fallait connaître quelqu'un des officiers des gardes chargés de maintenir l'ordre ou quelque grand seigneur qui vous faisait pénétrer à sa suite. Olivier Lefèvre d'Ormesson dut attendre une heure et demie avant d'être admis grâce à l'intervention de M. de La Mothe [1]. Barducci, sur la recommandation de la Checca Costa, put entrer par une porte dérobée et trouver place dans la loge du Commandeur de Giarres où déjà se pressaient une dizaine de seigneurs florentins [2].

Tout la cour se trouvait réunie dans la salle, illuminée par une profusion de flambeaux de cire blanche : la reine, assise entre ses deux enfants, attirait tous les regards. Auprès d'elle se tenaient le duc d'Orléans, Mademoiselle, le prince de Condé et Mazarin. Le cardinal Antonio, demeuré en Provence, manquait à cette fête qu'il avait contribué à organiser [3].

Circulant à travers l'assistance, des exempts distribuaient des livrets contenant l'argument de la pièce. On avait cru pré-

1. « Le samedy 2 mars... je fus avec Me de Sevigné chez Bataille et du Verger... après au Palais Royal pour voir la représentation de la grande comédie, où, après avoir attendu une heure et demie, j'entrai par le moyen de M. de la Mothe. C'est l'histoire d'Orphée et d'Eurydice qui se représente en chantant. Les voix sont belles, mais la langue italienne que l'on n'entendoit pas aisément estoit ennuyeuse. » *Journal de Lefèvre d'Ormesson* édit. Chéruel, I, 377.

2. V. Lettre de Barducci du 8 mars, Pièces justificatives IV.

3. On a d'ailleurs un peu exagéré le rôle des Barberini en cette affaire. Mazarin, ancien intendant général de la maison du cardinal Antonio, connaissait personnellement Luigi Rossi, Marc' Antonio Pasqualini, Marco Marazzoli et les autres musiciens du cardinal. Antonio Barberini fut demeuré à Rome que sans doute Mazarin eût appelé Luigi Rossi à Paris et il faut remarquer que les chanteurs et musiciens vinrent en France sans seulement aller rendre visite au cardinal Antonio. Ce n'est qu'en 1649, à son second voyage en France, que Luigi Rossi ira retrouver son patron à Lyon.

férable de ne pas publier le texte lui-même pour laisser au spectateur la surprise des brusques changements de décors [1]. Un grand désordre régnait à l'entrée de la salle et le bruit était tel qu'on ne pouvait commencer. La reine en était fort irritée. Devant communier le lendemain matin, elle avait promis aux dévots de son entourage, qui la chapitraient, de se retirer de bonne heure et elle enrageait de ne pouvoir assister à toute la représentation, bien qu'elle eût déjà vu les répétitions et qu'elle eût souvent entendu chanter chez elle les airs principaux [2].

Enfin on fit silence [3] et la pièce commença. La scène représentait une forteresse à laquelle une troupe de guerriers donnait l'assaut. Un pan de muraille s'étant écroulé, ceux-ci pénétrèrent par la brèche en poussant des cris de triomphe. Au même instant la Victoire descendit du ciel et chanta des vers en l'honneur des armes du Roy et de la sage conduite de la Reyne sa mère. Nul ne pouvait comprendre comment elle et son char triomphant pouvaient demeurer aussi longtemps suspendus [4]. Ce n'était pourtant là que le prologue et la pièce elle-même comportait des prodiges de machinerie autrement surprenants.

Mazarin avait été bien inspiré en faisant distribuer aux spectateurs une analyse de la pièce, scène par scène, car la langue italienne n'était pas comprise de la majeure partie du public [5]

1. *Orphée* | *Tragi* | *Comédie* | *en musique* | *A Paris* | *chez Sébastien Cramoisy, Imprimeur* | *ordinaire du Roy* | M.DCXLVII. (29 p. in-4°), B. N. Yf 946. (Avis) au lecteur : « On a creu que les spectateurs auroient beaucoup plus de plaisir d'estre surpris par les machines et par les diverses décorations dont cette pièce est enrichie, que de les sçavoir avant que de les avoir veues. C'est pourquoy on s'est contenté de mettre simplement dans cet abrégé, ce que l'on a jugé nécessaire pour conduire leur attention par une légère idée du discours et de l'action de chaque personnage, laissant au théâtre à faire le reste ».

2. Voir le récit tendancieux de Madame de Motteville, *Mémoires*, édit. Riaux, I, 313.

3. Silence relatif d'ailleurs si on en juge par la description du résident de Mantoue, Priardi, qui se plaint du désordre et du bruit causé par l'affluence des spectateurs. Arch. Storico Gonzaga. *Esterni. Francia* 680 (8 mars).

4. *Gazette* du 8 mars 1647 : « *La Représentation naguères faite devant Leurs Majestez dans le Palais Royal de la Tragi-Comédie d'Orphée en musique et vers italiens.* (Année 1647, (n° 27, p. 202.)

5. V. *Journal de Lefèvre d'Ormesson*, édit. Chéruel I, 378 et Madame de Motteville, *loc. cit.*

et l'intrigue était fort embrouillée. Au premier acte, apparaissait un bocage « dont l'estenduë et la profondeur sembloit surpasser plus de cent fois l'espace du théâtre ». Endymion y consultait un augure sur la destinée de sa fille Eurydice, promise au poète Orphée, fils d'Apollon. L'oracle ayant été défavorable, le vieil Endymion se désolait et Eurydice se montrait vaillante. Orphée survenait et chantait avec Eurydice un tendre duo d'amour. A partir de ce moment, il devenait difficile de suivre le fil de l'action. Aristée, fils de Bacchus et rival malheureux d'Orphée, se lamentait, un satyre, en bouffonnant, cherchait à le consoler et Vénus, descendue du ciel, lui promettait son appui. Les noces d'Orphée et d'Eurydice étaient célébrées en grande pompe, Momus chantait mille facéties et des nymphes dansaient un ballet en agitant des torches. Soudain celles-ci s'éteignaient et l'assemblée, effrayée du présage, invoquait les dieux. Dans un palais magnifique, sous de vastes portiques, Vénus, déguisée en vieille, cherchait à triompher de la vertu d'Eurydice et lui conseillait de quitter Orphée pour Aristée. Au milieu de décors féeriques, il y eut entre les dieux de longs conciliabules et l'on comprenait seulement que les uns tenaient pour Vénus et les autres pour Junon, protectrice d'Orphée. Dans les jardins du Soleil, Eurydice dansait en compagnie des nymphes en faisant sonner des castagnettes ; soudain Aristée et le satyre cherchaient à l'enlever et comme elle s'enfuyait, un serpent la mordait à la jambe ; elle mourait, après avoir maudit Aristée. Apollon et les nymphes, pleurant longuement ce trépas, arrachèrent des larmes aux spectateurs, « tant estoit puissante... la force de cette musique vocale jointe à celle des instrumens qui tiroyent l'âme par les oreilles de tous leurs auditeurs ! » L'acte finissait par l'arrivée du Soleil, porté dans un char flamboyant, éclairé d'or, d'escarboucles et de brillants.

L'attention de la salle était extrême. La plupart des spectateurs ne comprenaient pas grand' chose à ce qui se disait, mais le jeu expressif des acteurs et le livret imprimé leur

1. *Gazette* du 8 mars.

permettaient de suivre le développement de l'intrigue. Beaucoup, peu familiarisés avec les beautés de la musique italienne, s'émerveillaient que des gens qui parlaient en chantant, signe habituel de l'allégresse, pussent traduire des sentiments si pathétiques[1]. Les machines surtout émerveillaient, encore qu'elles ne fussent pas bien réglées et que les changements de scène ne se fissent pas avec la promptitude désirable[2]. La reine, en quittant sa loge pour obéir à son confesseur, détourna seule un instant l'attention des courtisans. On chuchota que le Mazarin devait en être fort irrité, charitable pensée qui fut « une grande douceur pour un grand nombre d'hommes[3] ».

Cependant le troisième acte était commencé et l'on voyait « un désert affreux, des cavernes, des rochers avec un antre en forme d'allée au bout desquels à travers l'obscurité se découvroit un peu de jour ». Orphée y suppliait en vain les Parques inflexibles. Après lui, Aristée se venait lamenter dans ce sombre décor ; soudain l'ombre d'Eurydice lui apparaissait et le rendait fou. Les chants du pasteur remplissaient de terreur toute cette scène. Les horreurs infernales se dévoilèrent et Orphée, ayant franchi le Styx, réussit à émouvoir le Roi des Ombres[4]. Au son de la lyre divine, tous les monstres d'enfer formèrent un ballet extravagant, interrompu par la nouvelle qu'Orphée avait manqué à sa promesse. Dans les déserts de Scythie, Orphée vint traîner sa peine mortelle, il « fit part de sa douleur aux arbres et aux animaux », qui se mirent en

1. « Ce n'a pas esté la moindre merveille de cette action que tout y estant récité en chantant, qui est le signe ordinaire de l'allégresse, la musique y estoit si bien appropriée aux choses, qu'elle n'exprimoit pas moins que les vers toutes les affections de ceux qui les récitoyent ». Renaudot. *Gazette* du 8 mars.

2. Lettre de Monsieur de Villeré du 8 mars 1647. Arch. de Parme. *Carteggio Farnesiano, Francia*, 1644-1682.

3. Madame de Motteville, édit. Riaux, p. 313.

4. La scène de l'Enfer produisit une impression profonde. Maître Claude, concierge de l'hôtel de Rambouillet, dont Tallemant nous a rapporté les bévues, avait assisté à la représentation d'*Orfeo*. « Il racontoit un jour la comédie d'*Euridice* que le cardinal avoit fait jouer en musique, et il disoit à une femme de chambre : « Vous voyez l'enfer, et là vous voyez venir *Plutarque*. — *Plutarque ?* reprit cette fille ; ne seroit-ce pas Pluton ? — Pluton ou *Plutarque*, dit maître Claude, qu'importe ! » (*Historiettes*, publ. par Monmerqué (3e édit.), tome IV, p. 121.

mouvement et dansèrent en cadence, mais les Bacchantes ayant appris le trépas d'Aristée, le fils de leur dieu, elles se ruèrent sur « le chantre Thracien », et le mirent en pièces. Jupiter parut dans les airs et décerna à Orphée l'immortalité ; « sur quoi les acteurs firent retentir le théâtre d'un hymne mélodieux dont le sens estoit que la vertu parfaite se doit entièrement détacher de la terre et n'attendre sa récompense que du Ciel [1] ».

Les applaudissements éclatèrent, et par toute la salle on n'entendit plus « que les exclamations de ceux qui en louoient extraordinairement ce qui avait fait le plus d'impression sur leurs esprits [2] ». Les courtisans hostiles à Mazarin demeuraient seuls silencieux ou faisaient observer que « la langue italienne que l'on n'entendoit pas aisément estoit ennuyeuse [3] ». En revanche, les amateurs de musique italienne exultaient. « Le maréchal de Gramont, éloquent, spirituel, Gascon et hardi à trop louer, mettoit cette comédie au-dessus des merveilles du monde ; le duc de Mortemart, grand amateur de la musique et grand courtisan, paroissoit enchanté au seul nom du moindre des acteurs [4] ».

Le lendemain, dimanche gras, l'*Orfeo* fut de nouveau chanté et, cette fois, les machines fonctionnèrent sans accroc. La reine assista à toute la représentation avec le jeune Louis et parut enchantée. Le lundi il y eut un bal qui fit époque sur le théâtre du Palais Royal [5]. Torelli avait jeté un plancher entre la scène et la salle. Les violons étaient portés sur une machine [6]. Le superbe décor d'une salle d'apparat qui avait servi pour les noces d'Orphée et d'Eurydice prêta son cadre à cette fête. Tous les ornements de cette « salle feinte » étaient rehaussés d'or et

1. *Gazette* du 8 mars.

2. Naudé. *Jugement de tout ce qui a esté imprimé contre le Cardinal Mazarin*, p. 572. B. N. Lb 37/26.

3. Lefèvre d'Ormesson, édit. Chéruel, I, 178.

4. Madame de Motteville, édit. Riaux, p. 313.

5. V. *Mémoires de Mademoiselle de Montpensier*, éd. Chéruel, I, p. 138 et 139. — Madame de Motteville, *loc. cit.* — la *Gazette*, etc.

6. « Descendit du ciel au milieu de la salle entre le théâtre et icelle, une machine sur laquelle estoient les 24 violons jouans, laquelle machine servit de pont pour venir de la platte forme où estoient Leurs Majestez sur le théatre... » (*Cérémonial*). Aff. Etr. *France*, 1834, f° 27.

« dans le lambris qui était composé d'architecture, on voyait plusieurs tableaux que M. de Sève l'aîné avait peints et finis d'après des dessins de M. Errard[1] ». Sur un trône et sous un dais magnifique siégeait Mademoiselle, parée des mains de la reine, des plus riches bijoux de la couronne. Le jeune Louis dansa, et ce bal demeura dans la mémoire des courtisans comme le plus magnifique qu'on eût jamais vu en France. Le mardi gras, l'*Orfeo* triompha pour la dernière fois, la reine n'ayant osé le faire représenter durant le carême comme l'en priaient le duc d'Orléans et Mazarin, si on en croit Madame de Motteville[2].

Le succès de l'*Orfeo* fut immense et l'on ne saurait ajouter foi aux Mazarinades qui, quelques années plus tard, prétendirent que tout le monde y avait dormi[3]. Madame de Motteville, qui n'aimait pourtant ni les opéras, ni Mazarin, convient que la comédie fut belle, et les ambassadeurs étrangers, dont l'impartialité ne saurait être mise en doute, sont unanimes à déclarer le succès de l'*Orfeo*. Le nonce Bagni[4], les résidents Priardi (de Mantoue)[5] et Barducci (de Florence)[6], s'accordent à dire que la pièce fut « fort louée de tout le monde », qu'elle a paru « tout à fait belle », et « curieuse par sa diversité et par l'invention des machines, des décors et des riches costumes. » Ils insistent sur l'affluence de la noblesse et sur la foule qui se pressait dans la salle. Seul le résident de Parme, M. de Villeré, *qui n'y assistait pas* à cause de son deuil, dénigre la musique « longue et ennuyeuse » et les machines de Torelli[7]. Mais ce témoignage est suspect. Villeré, ami et protecteur des comédiens du duc

1. *Notice sur Charles Errard*, par Guillet de Saint-Georges (citée par R. Rolland, *Musiciens d'Autrefois*, p. 93).
2. I, 217.
3. V. la Mazarinade du 11 mars 1651, citée par Celler : *Les décors...*, p. 75.
4. Lettre du 8 mars 1647. *Nunziatura di Francia*, 95. (Vatican). V. appendice III.
5. Lettre du 8 mars. Arch. Gonzaga. *Francia*, 680. V. appendice III.
6. *Med.* 4653. V. Pièces justificatives IV.
7. Lettre du 8 mars : « Si è rappresentata questi giorni passati nel Palazzo Reale la comedia in musica d'Orfeo e d'Euridice. Le macchine furno fatte dal S. Torelli, cosa riusci molto male, la musica longa e noiosa, le macchine imperfette. Vi furno tra gli ministri, da me in poi, chi non volse intervenire per causa del mio duolo. » (*Carteggio Farnesiano*, *Francia*, 1644-1682. Arch. de Parme).

de Parme, ne pouvait applaudir au succès d'une œuvre qui les désespérait et était bien aise de desservir auprès du duc la cause de Torelli qui avait abandonné les acteurs pour les musiciens.

La *Gazette* de Renaudot donna de la pièce un compte rendu rédigé en termes hyperboliques, où transparait à tout moment le souci de ménager les susceptibilités des dévots. La compagnie du Saint-Sacrement était alors très puissante [1]. Elle n'avait sans doute pas été étrangère à la campagne menée peu auparavant contre Mazarin sous couleur de blâmer les plaisirs de la comédie [2]. Mais la reine, pourtant si docile aux suggestions des dévots, avait compris contre qui le coup était dirigé et avait tenu bon. Des docteurs en Sorbonne avaient eu beau se déclarer pour le curé de Saint-Germain [3] et proclamer solennellement que la comédie ne pouvait être fréquentée sans pécher par les chrétiens et que les princes devaient chasser les comédiens de leurs Etats, Anne d'Autriche avait trouvé d'autres docteurs plus complaisants [5] pour certifier que la comédie était bonne et licite aux princes. Quant à Mazarin, il s'était tenu coi et avait paru se désintéresser absolument de cette querelle [5]. Il redoutait l'influence des dévots sur la reine, et en particulier de M. Vincent, qui était intervenu à cette occasion. Il craignait l'accusation d'irréligion à laquelle son dilettantisme et son scepticisme bien connus ne donnaient que trop de prise, aussi

1. V. Raoul Allier : *La Cabale des dévots*, Colin, 1902, p. 322 et suiv.

2. V. Romain Rolland : *Musiciens d'Autrefois*, p. 81-84.

3. « Le curé de Saint-Germain vit une affiche des comédiens italiens, où il trouva de quoy le beaucoup scandaliser, si bien qu'inférant que sur le théâtre il se disoit et faisoit des choses à intéresser les bonnes mœurs, il va trouver des docteurs et des curés de ses amis et leur proposant ses doutes, ils conviennent et signent tous que la comédie ne peut estre fréquentée sans pécher par les chrestiens et que les princes doivent chasser les comédiens de leurs estats. Il en parle à Monsieur Vincent... et M. Vincent se charge de le porter à Sa Majesté. Il le lui présente au Val de Grâce sans en dire rien à Monsieur le Cardinal... » *Mémoires de Goulas S. H. F.*, tome II, 202.

4. Ce fut Hardouin de Beaumont de Péréfixe qui rassura la reine et trouva des théologiens de bonne volonté.

5. « Monsieur le Cardinal que cette affaire regardoit en quelque façon par le plaisir qu'il prenoit à la Comédie italienne principalement, jugea à propos de ne rien dire, sachant qu'il avoit assez de complaisants à la Cour et de gens de passe-temps qui soutiendroient son intérêt en cette rencontre. » (Goulas, *ibid.*).

désirait-il éviter une nouvelle tempête à propos de l'*Orfeo*. Bien chapitré par lui, le gazetier chargé du compte rendu de l'opéra eut soin d'insister à tout propos sur la haute moralité de l'œuvre. « Ce qui rend cette pièce plus considérable, s'écrie-t-il, et l'a fait approuver des plus rudes censeurs de la comédie, est que la vertu l'emporte tousjours au dessus du vice, nonobstant les traverses qui s'y oposent : Orphée et Eurydice... n'ayans pas seulement esté constans dans leurs chastes amours, malgré tous les efforts de Vénus et de Bacchus, les plus puissans autheurs des débauches : mais l'Amour mesme ayant résisté à sa mère pour ne les vouloir pas induire à fausser la fidélité conjugale. Aussi, ne falloit-il pas atendre autre chose que des moralitéz honnestes et instructives au bien, d'une action qui a esté honorée de la présence d'une si sage et si pieuse Reine qu'est la nostre [1] ».

En dépit de ces précautions oratoires, « les dévots en murmurèrent, nous dit Madame de Motteville ; et tous ceus qui par un esprit déréglé blâment tout ce qui se fait, ne manquèrent pas à leur ordinaire d'empoisonner ces plaisirs, parce qu'ils ne respirent pas l'air sans chagrin et sans rage [2] ». Bientôt la Fronde allait permettre aux dévots d'élever la voix et d'imputer à crime au ministre les représentations de l'*Orfeo*. On dénoncera alors l'immoralité du spectacle, la prodigalité de Mazarin, les défauts de l'œuvre. Au lendemain des premières, on ne trouve pourtant aucune trace de critiques : « l'*Orfeo* a été joué, écrit Leopardi au duc de Modène, et a si bien réussi qu'il a remporté des applaudissements universels. La reine, le roi et le petit Monsieur avec toute la cour sont venus, les trois soirs qu'il a été donné, et sont restés jusqu'à la fin bien qu'il durât six heures [3] ».

Le grand public fut surtout frappé de la hardiesse des machines, de la rapidité des changements de scène, et de la richesse des décors [4]. On n'avait encore rien vu de pareil en

1. *Gazette*, p. 212.
2. *Mémoires*, édit. Riaux, p. 312.
3. V. Pièces justificatives III, nº 12.
4. On trouve trace de l'impression produite dans le public par l'*Orfeo* en un curieux

France, si l'on excepte la *Finta Pazza*. Les comédiens de l'hôtel de Bourgogne ne disposaient à cette époque que de moyens tout à fait primitifs pour la mise en scène des pièces qu'ils représentaient [1]. Les trucs de machineries qu'ils employaient, étaient presque aussi grossiers que ceux des mystères du moyen-âge. Torelli révélait à tous un art nouveau, somptueux, enchanteur. Il transportait les esprits dans un monde féerique, créait autour de l'action une atmosphère surnaturelle, procurait aux spectateurs de délicieuses illusions [2]. Les poètes de la cour célébraient tous à l'envi les magnificences de l'*Orfeo* et, comme de juste, en faisaient honneur à Mazarin. Un cordelier espagnol, le R. P. Macedo, composa même un long et pédantesque poème en vers latins à la louange de l'*Orfeo* [3] et la Signora Margherita Costa consacra, dans sa *Tromba di Parnasso*, de nombreux sonnets aux auteurs, aux interprètes et même aux principaux admirateurs de l'opéra [4].

IV

Le succès de l'*Orfeo*, au carnaval de 1647, ne saurait être mis en doute, mais les *mémoires* du temps témoignent que les applaudissements allèrent surtout aux chanteurs, aux machinistes, aux danseurs, et que, seuls, quelques amateurs éclairés

ballet publié peu après. Il s'intitule « *Le Ballet des Machines représentant le Ve acte de la Mort d'Orphée et d'Euridice* » (publ. par Lacroix, *Ballets et Mascarades de Cour*. Turin, Gay, 1870, in-12 (Tome VI, p. 225).

1. V. Rigal. *Le théâtre français avant la période classique*. Paris, Hachette, 1901, p. 255 et suiv. — *Alexandre Hardy et le théâtre français*... Paris, Hachette, 1890, in-8o. — Marsan, *la Pastorale dramatique* (reproductions de décors d'après le registre de Mahelot, en appendice).

2. « La Machine... augmente et embellit la fiction, soutient dans les spectateurs cette douce illusion qui est tout le plaisir du théâtre, où elle jette encore le merveilleux.... Le propre de ce spectacle (l'opéra) est de tenir les esprits, les yeux et les oreilles dans un égal enchantement. » La Bruyère. *Les Caractères* (*Des ouvrages de l'esprit*).

3. Naudé. *Jugement de tout ce qui a esté imprimé contre le Cardinal*, 1649, p. 572 et suiv. (B. N. Lb 37/26).

4. *Tromba di Parnasso*. Paris, Cramoisy, 1647, in-fo (B. N. Yc. 2041). On y trouve des vers pour Luigi Rossi, Buti, Marc'Antonio Pasqualini, le Maréchal de Gramont, le Duc de Mortemart, etc.

saisirent la beauté et la nouveauté de l'opéra de Luigi Rossi. Pourtant l'*Orfeo* n'est pas un opéra comme il s'en représentait vingt, chaque année, en Italie, mais un chef-d'œuvre et l'une des créations les plus puissantes et les plus originales de l'art mélodramatique au XVIIe siècle [1]; au reste, par ses qualités comme par ses défauts, œuvre si foncièrement italienne, si peu accessible à la mentalité française, que le grand public est excusable de n'y avoir rien compris.

Le poème [2] de l'abbé Francesco Buti est d'une incohérence et d'une bizarrerie surprenantes. Si nous n'avions déjà rencontré sur notre chemin les pièces de l'Andreini, nous devrions insister sur l'étrange orientation du théâtre italien à cette époque. On a rompu avec la tradition antique, on ne se préoccupe aucunement de vraisemblance pour les situations, ni de vérité pour les caractères. On vise à la singularité, à l'effet. On considère l'extravagance comme une qualité précieuse et les inventions les plus bizarres sont louées pour leur nouveauté [3]. Le goût italien a besoin, selon l'expression de Boileau, « d'épices et de poivre », il s'accommode mal d'un idéal de beauté simple et nue. Mais il est trop facile de condamner, au nom de la raison et du bon sens, le théâtre italien de cette époque, mieux vaut chercher à découvrir ce qu'il renferme d'intéressant. Il y a du génie au milieu des divagations de G. B. Andreini. Sans l'*Adamo*, Milton n'eût sans doute jamais écrit son *Paradise Lost* et c'est à une tragédie sacrée de Girolamo Bartolommei que Corneille semble avoir emprunté le sujet de Polyeucte [4].

L'esthétique théâtrale italienne, à côté de graves défauts, avait l'avantage de se prêter à une véhémence et à une variété

1. Nous préparons actuellement une édition du texte intégral de l'*Orfeo* d'après le manuscrit de la Bibliothèque Chigi, à Rome.

2. Une copie manuscrite du livret se trouve à la Bibl. Barberini au Vatican : *L'Orfeo, Tragicomedia per musica* (cod. barb. 3803). La pièce ne fut jamais imprimée, on se contenta, comme nous l'avons dit, de publier une analyse de la pièce : *Orphée tragi-comédie en musique*, à Paris chez Sébastien Cramoisy... MDCXLVII (29 p. in-4o). Bibl. Nat. Yf. 946.

3. V. la préface de *la Centaura* d'Andreini.

4. Cf. H. Hauvette. *Un précurseur italien de Corneille*. Grenoble, 1897.

Dans les *Drammi musicali* (1656) de Girol. Bartolommeì on trouve une *Cerere racconsolata* dédiée à Mazarin.

d'expression extraordinaires et par là convenait fort bien à la musique. Ces livrets où le rire alternait sans cesse avec les larmes, où des personnages s'égayaient tandis que d'autres se lamentaient, où les passions étaient portées à leur paroxysme, permettaient à un grand musicien de manifester son génie dans les genres les plus divers. La magie des sons transfigurait les vers médiocres, faisait passer l'invraisemblance des situations. On oubliait les personnages, on oubliait le sujet et l'intrigue, on riait, on pleurait, on se laissait agiter de sentiments contraires, au gré de l'artiste, maître des cœurs et des âmes. Pour comprendre cette esthétique dramatique si différente de celle qui provoquait alors en France l'éclosion des chefs-d'œuvre de Corneille, il faut se rappeler la sensualité des contemporains du Bernin. La musique les ravissait parce qu'elle s'adressait à leurs sens plus encore que les arts plastiques. Ils en attendaient de puissantes impressions plutôt que des enseignements. De même que le Bernin en sculptant le corps jeune qui semble défaillir sous les caresses d'un invisible amant, se préoccupait peu d'évoquer la vie édifiante de la bienheureuse Ludovica Albertone, de même les librettistes romains ne voyaient dans l'histoire de Saint Alexis ou dans la légende d'Orphée qu'un prétexte à d'ingénieux développements.

L'abbé Buti ne songe pas à conserver au mythe antique sa noble simplicité : une foule d'incidents surgissent au moment où l'on s'y attend le moins. Aristée, fou d'amour, se désespère de la mort d'Eurydice [1] : *Où es-tu ? Pourquoi fuir ?* gémit-il. Soudain arrivent les deux bouffons de la pièce, le Satyre et Môme, qui chantent gaiement. Ils raillent Aristée qui se lamente et divague. Le fou entonne alors un air de bravoure que le Satyre et Môme accompagnent en imitant la trompette et le tambour [2]. Aristée déclame sur un rythme guerrier : « Aux armes, mon cœur | et contre la rigueur | de beauté avare | tes armes prépare | Or sus ! sus ! | Guerre, Guerre, Ah ! Ah ! Ah ! | Ferme, Ferme, Ferme | qui

1. Acte III, sc. 4.

2. La fin de ce trio a été publiée par Goldschmidt. *Studien zur italienischen Oper.*, tome I, p. 306.

est hardi | ne perd jamais | [1]! Tandis que les bouffons hurlent de belliqueuses onomatopées : *Tarara, Tappata...*

Cette scène ne résisterait pas à la lecture, mais, par la variété des sentiments qui y sont exprimés, elle convient à la musique. C'est d'ailleurs une exception et, trop souvent, les scènes comiques que le librettiste fait alterner avec les épisodes dramatiques sont du plus mauvais goût : Vénus engage Aristée à être plus soigneux de sa personne s'il veut plaire au beau sexe et le fait coiffer et parer par les Grâces [2]. Le Satyre aussitôt demande à être, lui aussi, « accomodé » de la même manière. Les Grâces frisent ses crins rudes et lui font endurer mille maux. Molière écrira une scène semblable dans la *Pastorale Comique* [3], mais elle sera du moins à sa place. Les tragiques amours d'Orphée deviennent, sous la plume de l'abbé Buti, l'histoire d'un mariage entre un brave homme de poète et une jeune fille de bonne famille. Endymion, le père de la fiancée, est un vieux bourgeois ridicule qui tremble que sa fille ne soit pas heureuse en ménage [4]. Des situations tragiques deviennent presque burlesques à force de mauvais goût. Eurydice préfère mourir plutôt que de laisser Aristée détacher de sa jambe le serpent qui la tue [5]. Excès de pruderie qui fait songer à la mort de l'héroïne de Bernardin de Saint-Pierre ! L'ombre irritée d'Eurydice apparaît à Aristée et lui souhaite une longue vie pour n'avoir à souffrir de sa présence aux Enfers que le plus tard possible [6]. Proserpine est jalouse des attentions que Pluton témoigne à la belle morte et intervient pour

1. « All' armi, mio core,
E contro il rigore
D'avara beltà
Tue forze prepara.
Sù dunque sù, sù !
Guerra, guerra, ah, ah, ah !
Serra, Serra
Serra, serra s'ardito sei tu
Non perdi mai più tu, tu, tu...

2. Acte I, sc. 4.
3. Sc. I. *Edition des Grands Ecrivains*, tome VI, p. 192.
4. V. la longue analyse de la pièce dans Menestrier (*Des représentations en musique*, p. 195 et suiv.) où les ridicules de l'intrigue apparaissent particulièrement criants.
5. Acte II, sc. 9.
6. Acte III, sc. 3.

qu'elle soit rendue à Orphée [1]. A chaque instant, le désir de paraître ingénieux entraîne l'abbé Buti à des aberrations de ce genre et l'on ne finirait pas si on les voulait toutes rechercher...

L'abbé Buti — et ce détail a été trop négligé par les historiens du théâtre — a pourtant un mérite : celui d'avoir imposé à l'admiration des Français un certain nombre de formes lyriques que l'opéra lulliste devait rendre populaires : prologues où sont célébrées les vertus du souverain et la gloire de la France, scènes de sommeil, de sacrifices, d'oracles, combats, visions infernales, cérémonies funèbres. Certes Buti n'a rien inventé de tout cela. La plupart de ces formes dramatiques étaient depuis longtemps déjà passées de la pastorale dans l'opéra, mais il les a révélées au public parisien et en a systématisé l'emploi. Quinault, dans une vingtaine d'années, n'oubliera pas les leçons de l'abbé Buti et fera son profit des opéras représentés en France sous le ministère de Mazarin.

Le prologue d'*Orfeo* est construit comme la plupart de ceux qui ouvrent les opéras lullistes. Le Père Menestrier observe justement qu'il forme une pièce détachée sans rapport avec le sujet du drame [2]. Des chœurs guerriers commencent la scène, puis la Victoire entonne un hymne triomphal en l'honneur de la France : « Me voici ! et quand, invincibles armées de la Gaule, vous ai-je jamais fait défaut ? Je marche avec ces drapeaux ; ces lis d'or qui flamboient sont mes propres caractères qui disent clairement : que tout cède au Monarque Français ! Me voici ! C'est moi qui ai reçu votre Roi sur un berceau de trophées, et qui ai penché sur son front mille palmes. C'est moi qui fais trembler sous son empire les deux Hémisphères, et qui ai posé pour lui un frein sur l'immense océan [3]... » La Victoire célèbre alors la grande Anne « dont les belles mains tiennent le sceptre et lancent la foudre ». Les chœurs de nou-

1. Acte III, sc. 5 et 7.

2. « Ce prologue n'étoit pas de l'action d'Orphée, il faisoit une pièce détachée, ce que les Italiens se sont permis assez souvent... » *Des représentations en musique*. Paris, René Guignard, MDCLXXXI, p. 196.

3. Passage traduit et cité par M. Romain Rolland, *Musiciens d'Autrefois*, p. 91, note 3.

veau éclatent et terminent cette scène qui annonce déjà les prologues patriotiques d'*Alceste* et de *Thésée*.

L'abbé Buti sait son métier de librettiste. Il excelle à souder entre eux des duetti et des ariettes. Il n'est pas rare de voir les personnages de l'*Orfeo* dialoguer au moyen de petits airs alternés [1] et l'on comprend comment certains poètes français, spectateurs de l'opéra, s'imaginèrent trouver une solution au problème mélodramatique en juxtaposant des chansons sans faire intervenir le récitatif. Buti, pour se conformer au goût du musicien, évite le récitatif et s'efforce d'amener le plus grand nombre d'airs possible dans le cours du dialogue. La manière dont certains airs sont introduits est laborieuse. Le public est averti que le chanteur va faire entendre un morceau digne d'attention. Ainsi lorsque Vénus, déguisée en vieille, cherche à séduire Eurydice et à lui faire rompre son union avec Orphée, le dialogue suivant s'engage [2] :

Eurydice. — Ah ! tu ne sais pas ce que chante mon cœur tout le jour !
La Vieille. — Non, si je ne l'entends.
Eurydice. — Mon bien... (Je parle à Orphée).
La Vieille. — N'y pense donc pas !
Eurydice. — (Aria).

Mon bien, avec toi le tourment
Me paraîtrait plus doux
Que le plaisir avec un autre.
Toute douceur est là seulement où tu te trouves
Et pour moi Amour concentre
Dans l'éclair de ton regard
Tout mon bonheur.

1. V. en particulier la scène 2 de l'acte I.
2. Acte II, sc. 2. *Aristeo*, *Vecchia*, *Euridice*, *Nutrice*.

Eur. — O tu non sai quel ch' io canto ad' ogn' hor.
Vec. — No, s'io non sento.
Eur. — Mio ben... (parlo ad Orfeo)
Vec. — Già non pensarci.
Eur. — Mio ben, teco il tormento
Più dolce io troverei
Che con altri il contento.
Ogni dolcezza è sol dove tu sei
E per me Amor aduna
Nel girar de' tuoi sguardi
ogni fortuna.

Nous sommes loin de la tragédie récitative de Rinuccini, Chiabrera, ou Striggio. Le *solo* triomphe et la musique pure opprime la poésie. Alors que les opéras florentins eussent victorieusement supporté l'épreuve d'être récités sans musique, l'œuvre de l'abbé Buti n'est qu'un prétexte aux variations brillantes du musicien ; le poète disparaît derrière le compositeur.

On ne saurait déplorer que le pâle abbé Buti ait été sacrifié au grand Luigi Rossi, au contraire on peut regretter qu'il ne l'ait pas été davantage. Il y a encore trop de scènes récitatives dans l'*Orfeo* et surtout il y a trop de scènes dont les paroles ont été visiblement mises en musique avec dégoût par le compositeur. Ainsi le long et ennuyeux discours de l'ombre d'Eurydice à Aristée [1], ainsi les interminables conciliabules des dieux de l'Olympe, ainsi surtout les facéties insipides du Satyre ou de la Nourrice. Le poème de l'*Orfeo*, à ce point de vue, ne convenait pas au tempérament de Luigi. Nous avons déjà noté, à propos du *Palazzo d'Atlante*, le caractère élégiaque de son génie. Il excelle à traduire les sentiments délicats et mélancoliques, il témoigne à l'occasion d'un aimable enjouement, mais la bouffonnerie lui est étrangère. Or l'abbé Buti, comme la plupart des librettistes romains et vénitiens du temps, fait à tout moment intervenir, dans son opéra, des personnages comiques. Epris de contraste, il accompagne le triste Aristée du joyeux Satyre qui le raille, débite cent aphorismes plaisants contre l'amour. La Nourrice [2], gaillarde, trop pitoyable aux amants, suit partout les pas de la douce Eurydice. Ces rôles bouffes inspirent médiocrement le compositeur. Là où triompherait Francesco Cavalli, Luigi est terne. Il manque de verve et d'émotion. Il n'a même pas cet esprit railleur et gouailleur qui anime les comédies musicales, pourtant bien aristocratiques, elles aussi, de Marco Marazzoli. Il imite froidement les récits burlesques des opéras vénitiens. Dans le genre comique, le meilleur rôle de la partition est encore celui de Môme :

1. Acte III, sc. 3.
2. V. Romain Rolland. *L'opéra en Europe*, p. 179.

l'ariette où le dieu médit des femmes, au banquet des noces d'Orphée et d'Eurydice, est assez spirituelle [1].

Les rôles dramatiques sont de beaucoup les mieux réussis. Celui d'Aristée, écrit pour le castrat Marc' Antonio Pasqualini, est d'un bout à l'autre admirable. Les scènes où l'amant malheureux gémit sur son sort et implore la pitié du ciel dégagent une émotion poignante. Le rôle d'Orphée, écrit aussi pour voix de soprano, est d'une étonnante variété. On y trouve exprimées toutes les nuances de l'amour, depuis la confiance heureuse jusqu'au désespoir mortel. Le rôle d'Eurydice, confié à un soprano féminin, reflète une voluptueuse mélancolie.

Le *Recitativo secco* de Luigi est peu intéressant. C'est celui de tous les opéras du temps : interminables séries de croches se succédant au-dessus des longues tenues de la basse. On sent à la lecture que le musicien l'écrivait sans aucun goût. La médiocrité du récitatif de l'*Orfeo* n'avait pas échappé à Saint-Evremond : « J'avouë, écrit-il, que j'ai trouvé des choses inimitables dans l'opéra de Luigi, et pour l'expression des sentimens et pour le charme de la musique ; mais le Récitatif ennuyoit beaucoup ; en sorte que les *Italiens* mêmes attendoient avec impatience les beaux endroits qui venoient, à leur opinion, trop rarement [2] ».

La critique est sévère, il ne faut jamais attendre bien longtemps pour rencontrer un bel air qui fasse oublier la monotonie du récit. D'ailleurs, à côté de ce que Saint-Evremond appelle le « récitatif ordinaire », Luigi emploie, particulièrement dans les situations dramatiques, un récitatif de forme très mélodique et d'un effet pathétique. Le chant se plaît aux intervalles diminués, aux accidents chromatiques. La diction est intelligemment nuancée, entrecoupée d'exclamations douloureuses et de brusques arrêts. Enfin, Luigi excelle à placer au milieu du récit, des phrases mélodiques très accusées, sortes de demi-airs qui se détachent sur la grisaille du fond.

1. M. Goldschmidt (*op. cit.* I, 299) en cite un très court fragment.
2. Saint-Evremond : *Sur les opéras.* (*Œuvres.* Londres. M.DCCXI, III, p. 204).

Luigi emploie plusieurs sortes d'airs. Il fait grand usage de l'*aria da capo* [1] et de la *canzone* à refrain dont on trouve d'ailleurs de nombreux exemples dans ses compositions de musique de chambre [2]. Il se sert aussi de l'air en deux parties (en forme de cavatine) coupé par un bref épisode instrumental [3] et de l'air strophique, où le retour d'une belle phrase musicale partage le récitatif en périodes égales [4].

En dehors de ces airs à formes fixes, Luigi use des combinaisons les plus variées. L'air *Mio ben, teco il tormento* [5] se déroule d'abord au-dessus d'une basse obstinée qui donne à la mélodie, par les dissonances qu'elle provoque, un caractère tendrement douloureux ; la seconde partie, qui s'enchaîne sans interruption avec la précédente, est accompagnée d'une basse absolument libre. Ce qui frappe dans tous les airs de l'*Orfeo*, c'est la pureté, le profil classique de la phrase, le modernisme de la forme. La mélodie est déjà « dessinée chez Rossi telle qu'on la trouve ensuite chez Alessandro Scarlatti et chez Haendel [6] ». C'est pour cela qu'au XVIIIe siècle Luigi Rossi sera l'un des seuls musiciens du siècle précédent dont on chantera encore les œuvres [7].

Les compositions à plusieurs voix de Luigi : duos, trios, quatuors, ne sont pas moins intéressantes que les morceaux monodiques. Luigi a de l'harmonie un sens raffiné [8] et l'emploie avec une extrême élégance pour renforcer l'expression mélodique. Il use surtout, pour provoquer les dissonances,

1. Par exemple l'air d'Euridice : *Quando un core inamorato*, publié par Goldschmidt, *op. cit.*, I, 298.

2. Cf. Wotquenne. *Etude bibliographique sur Luigi Rossi*. Bruxelles, 1909, in-8°. — H. Prunières. *Notes bibliographiques sur les cantates de Luigi Rossi au Conservatoire de Naples*. (*Zeitschrift der I. M. G.* 1913, p. 109).

3. Ainsi le bel air : *Fugace e labile è la Beltà*. Acte II, sc. 2.

4. V. l'air d'Orphée : *Lasciate d'Averno* (III, 10), publié par Romain Rolland en appendice des *Musiciens d'Autrefois*.

5. Acte II, sc. 2 (publié par Goldschmidt).

6. Romain Rolland. *Musiciens d'Autrefois*, p. 97.

7. V. Burney. *General History*, IV, p. 152 et suiv.

8. On en peut juger par une curieuse *Passacaille* pour le clavecin, composée sans doute durant le séjour de Luigi Rossi en France, et qui se trouve dans le recueil de la Bibl. Nat. Vm7, 1852, f° 60 v°. On y trouve d'étonnantes suites de septièmes et, à la fin, une triple pédale dissonante de l'effet le plus moderne. Nous avons publié cette belle pièce dans le Supplément du *Monde Musical* (15 décembre 1912).

des anticipations, des retards, des pédales, mais il se sert aussi avec hardiesse des accords de septième et de neuvième [1]. Il a une prédilection pour le plaintif accord de septième diminuée qu'il présente surtout sous la forme de quinte diminuée et sixte. Il module avec un sens délicat de la tonalité et tire des effets saisissants des contrastes modaux. L'exquis trio des Dryades, dans la scène du sommeil d'Eurydice, offre des exemples admirables de la sensualité harmonique de Luigi Rossi [2]. On y trouve de moelleuses dissonances, des frottements de seconde mineure, des modulations assez simples, mais d'un grand effet musical. Luigi Rossi excelle dans la forme du trio « où les voix s'appellent, s'entrelacent, jouent entre elles, répondent aux instruments avec une vive et spirituelle élégance [3]. » Il y en a un grand nombre dans l'*Orfeo* et du genre le plus différent. Le trio des Grâces : *Pastor gentile* [4], celui des Dryades que nous venons de citer, celui de la folie d'Aristée [5], celui que chantent *le Soupçon, la Jalousie* et *Proserpine* [6], bien d'autres encore sont de pures merveilles et des modèles du genre. Bien que moins originaux, les duos de Luigi témoignent des mêmes qualités de beauté mélodique, d'invention harmonique et rythmique. Dans la forme du quatuor vocal, le *lamento* des Muses apparaît comme une des pages les plus puissantes de l'*Orfeo* [7]. La technique en est à dessein d'une extrême simplicité : de grands accords coupent comme des cris de douleur « la trame austère et imposante du lamento [8] ». Peu de chromatisme, peu de dissonances ; de longues successions d'harmonies consonnantes donnent à l'œuvre un caractère archaïque qui contraste avec le style précieux et raffiné des autres morceaux à plusieux voix.

1. Burney cite quelques exemples intéressants des licences harmoniques de Luigi Rossi dans son *Histoire de la Musique*, tome IV, p. 157.
2. Acte III, sc. 9, publié par Goldschmidt, I, p. 303.
3. Romain Rolland. *Musiciens d'Autrefois*, p. 98.
4. Acte II, sc. 5.
5. Acte III, sc. 4.
6. Acte III, sc. 7.
7. Acte III, sc. 9. Goldschmidt, p. 305.
8. Romain Rolland. *Musiciens d'Autrefois*, p. 98.

La technique des chœurs est infiniment variée ; tantôt les harmonies se dressent verticalement en masses imposantes, tantôt le style fugué fait dialoguer les voix entre elles. Les trois chœurs du Prologue lancent l'un après l'autre, sur un rythme impétueux en 6/8, le cri de guerre : *All' assalto, all' assalto.* Le seul accord de mi bémol majeur scande vigoureusement chaque syllabe de cet appel et la mélodie, qui se meut sur les trois notes de l'accord, évoque une sonnerie de trompette. Chaque chœur forme une masse indépendante et compacte. Ils alternent d'abord régulièrement, puis se superposent et, vers la fin, les rythmes se contrarient sans que l'ensemble cesse un seul instant de demeurer harmonique. La diction syllabique est rigoureusement observée, on peut seulement remarquer quelques vocalises triomphales sur le mot « Vittoria » qui termine le chœur.

Dans la scène des noces d'Eurydice et d'Orphée, une troupe de Nymphes chante un gracieux air d'hyménée sur un rythme de danse à trois temps où la diction syllabique est exactement observée [1]. Il est utile d'insister sur ces chœurs aux harmonies verticales, car nous les retrouverons chez Lulli à une époque où les chœurs auront disparu de l'opéra italien et où la fugue aura reconquis la musique d'église. Il semble bien que ce soit dans les œuvres de Luigi, pour qui il professait la plus vive admiration, que Lulli ait appris l'art d'échafauder les grands ensembles vocaux. Le triple chœur qui termine le prologue d'*Orfeo : Quant' erbe e fiori | Ha il mondo in sè...* est une merveille au point de vue polyphonique [2]. Les douze voix réelles s'y superposent par instant en gardant chacune une liberté de mouvement étonnante et sans que la diction perde quoi que ce soit en clarté. On sent, en lisant une telle œuvre, que Luigi a été formé à l'école des madrigalistes flamands et l'on reste confondu devant une telle aisance à se jouer des difficultés, devant un tel affranchissement des contraintes scholastiques. Le pédantisme, si criant chez Stefano Landi et même parfois

1. Acte I, sc. 5.
2. Goldschmidt en a publié quelques mesures p. 295.

chez Mazzocchi et chez Carissimi, ne paraît pas un seul instant. Lorsque Luigi use des ressources de la fugue et du canon, il le fait avec une liberté si grande qu'on oublie la rigueur habituelle de ces formes.

Un contemporain, décrivant les écoles musicales de son temps, répartit les compositeurs en deux classes : ceux qui savent les règles et s'y conforment rigoureusement et ceux qui, n'ayant que la pratique sans théorie, écrivent d'instinct[1]. Luigi doit trouver place entre ces deux catégories. Il a l'érudition, la maîtrise parfaite des musiciens élevés dans le culte des polyphonistes du XVIe siècle. Il connait tous les secrets de son art. D'autre part, virtuose célèbre, il ne méprise point les trouvailles instinctives des chanteurs ses camarades. Son génie lui permet d'assimiler ce qui lui semble bon dans toutes les écoles ; c'est un éclectique, mais il ne se borne pas à tirer parti du passé, ni même du présent; il devance en quelque sorte l'avenir. Ses œuvres sont d'une technique très supérieure à celle de son temps. Luigi façonna, polit et cisela les formes encore imparfaites inventées par ses prédécesseurs et ses contemporains[2]. De la cantate de Mannelli, genre à peine dégagé encore du madrigal dramatique dont il était issu, il fit un admirable instrument d'expression lyrique. Certes Luigi ne fut pas seul à travailler au perfectionnement des formes musicales. Il fut secondé par une phalange active de compositeurs napolitains, romains et vénitiens, mais il n'en fut pas moins l'âme de ce groupe de réformateurs et c'est à lui qu'on peut attribuer l'honneur d'avoir réalisé le premier les cantates les plus parfaites, les opéras à soli les plus caractérisés, d'avoir employé sous leur forme la plus moderne et la plus achevée

1. *Contrasto | Musico | opera dilettevole del Signor Gratioso Uberti da Cesena.* Roma, Grignani, MDCXXX *(parte settima).*

2. « Burney définit ainsi le rôle musical de Luigi Rossi : « He seems to have started several flimsy divisions, which afterwards became common ; and indeed, it appears from his cantatas, that as soon as secular Music had diverted itself of the pedantry of perpetual canons, fugues and multiplied parts, another vice crept into the art, by the frequent and excessive use of divisions Luigi in songs for a single voice, has some of this kind as long as those in modern bravura-airs... » Tome IV, p. 155.

l'*aria da capo*, l'ariette, le trio dramatique et bien d'autres combinaisons lyriques, avant lui encore hésitantes et amorphes.

Luigi sait à l'occasion faire intervenir l'orchestre dans le drame de manière saisissante. Ainsi lorsqu'Eurydice refuse d'abandonner Orphée, malgré les menaces de Vénus, et qu'elle proclame :

Fugace e labile
È la beltà,
Ma sempre stabile,
Mia fé sarà.
Sol di tal gloria
Ritien memoria
L'Eternità.

l'orchestre accompagne cette strophe d'une symphonie triomphale : il semble que soudain l'avenir déchire ses voiles devant Eurydice et que ce soit, l'âme affermie par une vision d'éternité, qu'elle professe sa foi au milieu des fanfares prometteuses de gloire. Comme en extase, Eurydice répète deux fois l'*Eternità* pendant que les instruments reprennent l'hymne enthousiaste.

Un tel emploi de l'orchestre est d'ailleurs exceptionnel chez Luigi et il ne semble pas qu'il ait été tenté de se servir de la symphonie pour renforcer l'intérêt dramatique, comme s'y essayait à la même époque Francesco Cavalli. En dehors des ritournelles et des ouvertures, l'orchestre ne sert guère qu'aux ballets. Cette partie de l'œuvre de Luigi n'est d'ailleurs pas négligeable; visiblement le maître s'est efforcé de tenir compte du goût français [1]. Les thèmes de ces danses s'apparentent à ceux des ballets de cour et diffèrent beaucoup par le rythme et la mélodie des *Balletti* du *Palazzo d'Atlante*. L'arrangement harmonique trahit seul une main italienne. Les quatre parties chantent mieux, sont plus correctement écrites que si elles étaient l'œuvre d'un des « vingt-quatre violons du Roy » [2].

1. V. acte I, sc. 5, le charmant Ballet, à 3 temps, au rythme saccadé.

2. Ceux-ci ne dédaignaient d'ailleurs pas la musique de Luigi Rossi puisqu'ils inscrivirent à leur répertoire la symphonie chromatique qui commente le désespoir

Il est d'ailleurs possible que Luigi n'ait pas composé lui-même tous les ballets nécessaires à la représentation de l'*Orfeo*. On n'en trouve en effet qu'un petit nombre dans la partition. La place des autres est laissée en blanc et on lit cette seule indication : « *qui va la danza* ». Les compositeurs français ont sans doute écrit les intermèdes qui manquent. Il en sera ainsi par la suite : chaque fois qu'on chantera à Paris un opéra italien, les musiciens de la cour seront chargés de composer le ballet qui y sera intercalé. Cette habitude nous fournit même une explication de l'esthétique de l'opéra-ballet qui triomphera en France dans quelques années. Habitués à voir toujours des danses associées aux opéras, les Français ne s'imagineront pas qu'il en puisse être autrement et c'est pour se conformer à cet usage que Lulli fera si large place aux ballets dans ses tragédies en musique.

De la chorégraphie de ces ballets, nous ne savons pas grand'-chose. Ils avaient été sans doute réglés par Balbi [1] qui avait déserté avec Torelli la troupe comique, mais ils étaient dansés par des baladins français [2]. A côté des ballets « sérieux » de Nymphes, de Dryades, de Bacchantes, il y avait des ballets burlesques comme celui des monstres d'Enfer qui parurent « sous la forme de bucentaures, de hiboux, de tortuës, d'escargos, et de plusieurs austres animaux estranges et monstres les plus hideux » et dansèrent « au son des cornets à bouquin, avec des pas extravagans et une musique de mesme » [3]. Sans doute ce ballet, pour l'invention et même pour la musique, était l'œuvre des artistes français [4], car il demeurait tout à fait dans la tradition des divertissements infernaux placés, depuis plus de quarante ans, dans les ballets de cour [5]. En Italie,

d'Orphée. On la trouve sous le titre : *Fantaisie. Les pleurs d'Orphée ayant perdu sa femme*, dans le manuscrit de Cassel publié par M. Ecorcheville : *Vingt suites d'orchestre du XVII[e] siècle français*. Paris, 1906, p. 195.

1. Balbi dut seulement quitter la France au moment de la Fronde. En 1653, il est à Venise et dédie à M. de Gremonville, un arrangement de la *Veremonda* de Cavalli. V. Galvani. *Teatri Musicali di Venezia*. Ricordi, p. 33.

2. Lettre de Venanzio Leopardi. V. Pièces justificatives III.

3. *Gazette de Renaudot* du 8 mars.

4. Il est à noter qu'on ne le trouve pas dans la partition de Luigi.

5. Ainsi dans le *Ballet de la Délivrance de Renaud* (1617), les démons, serviteurs

on était plus raffiné et les visions d'Enfer, insérées dans certains opéras, comme l'*Erminia sul Giordano*, nous montrent des démons sautant et gambadant avec agilité au milieu des feux d'artifice qui simulent les flammes éternelles[1]. La scène où les rochers, les arbres et les animaux s'émouvaient aux accents de la lyre d'Orphée eut un grand succès[2] en attendant d'être burlesquement parodiée par les *Mazarinades :*

Tout dance au son de ce concert...
. . . .
Ces vieux pins à branches pourries
Veulent dancer les cannaries,
Aussi dancent les arbrisseaux
Les taillis ballent par faisceaux.
. . . .
Et vous, champignons, potirons,
Qui sautez sur un pié tous ronds,
Venez, vous payer en gambades
Ce ravissant donneur d'aubades[3].

Sur l'heure, nul ne s'était avisé de critiquer cette scène d'un goût douteux. On peut même dire qu'elle avait paru à beaucoup de spectateurs une des inventions les plus divertissantes de la soirée.

La mise en scène avait été, nous l'avons dit, le principal élément de succès de l'*Orfeo*. « La France, écrit Renaudot, sembloit avoir élevé en nos jours la dignité du Théatre au dernier point... par la force et la beauté de ses vers... mais elle se laissoit vaincre à la pompe et décoration des scenes estrangères ».

d'Armide, paraissent sous forme d'écrevisses, de tortues et de limaçons. Dans l'*Aventure de Tancrède en la forest enchantée* (1619) on voit un ballet de monstres « estranges et affreux avec griffes et dents et les testes de formes confuses ou grotesques, armez au reste du corps ». Ils font « des pas endiablez et des grimaces du tout extravagantes ».

1. V. les belles planches gravées qui décorent l'exemplaire de la Bibl. du Vatican.

2. « Orphée s'entretient de plusieurs airs lugubres sur sa lyre, qu'il touche si mélodieusement qu'à son armonie jointe à la douceur de sa voix, il fait mouvoir les rochers, danser les arbres et les animaux les plus farouches, de sorte que l'on vit des lions, des panthères, d'autres bêtes furieuses venir sauter sur le théâtre à l'entour de lui... » *Gazette de Renaudot.*

3. *L'Orphée grotesque avec le bal rustique en vers burlesques.* Paris, Sébastien Martin, 1649.

Cela n'est plus et la preuve en a été vue au Palais Royal.

Nous ne connaissons des magnificences de l'*Orfeo* que ce que nous apprennent les relations du temps. Les décors en effet n'en furent pas popularisés par la gravure, comme l'avaient été ceux de la *Finta Pazza*, comme l'allaient être ceux des *Nozze di Peleo e di Theti*. Aussi, dans l'ignorance où nous sommes de leurs particularités techniques, les machines de l'*Orfeo* nous paraissent-elles en tout semblables à celles que décrit Nicolò Sabbattini dans son curieux traité d'architecture théâtrale de 1638[1]. Nous avons d'ailleurs suffisamment évoqué les décorations de l'*Orfeo* en parlant de la représentation, pour qu'il soit inutile d'insister sur ce sujet.

En résumé : un livret extravagant, mélange singulier de situations dramatiques et burlesques, une musique d'une grande beauté plastique, succession de morceaux indépendants reliés entre eux par le fil du récitatif et mieux faits pour être goûtés dans un concert qu'au théâtre ; des ballets animés et pittoresques, des machines hardies, des décors enchanteurs, voilà en quoi consistait cet *Orfeo* qui, durant de longs mois, avait tenu et allait encore tenir en éveil la curiosité des Parisiens.

V

Les représentations de l'*Orfeo*, interrompues par le carême, furent reprises après Pâques. On se souvient qu'il était question, dans la lettre écrite par Atto Melani au prince Mathias, le 12 janvier 1647, d'un second opéra qui devait être chanté aussitôt après le premier. Les retards des machinistes, en empêchant l'*Orfeo* d'être exécuté avant la fin du carnaval, avaient mis à néant ce dessein. On ignore d'ailleurs à quelle œuvre Atto Melani voulait faire allusion. Peut-être à la *Ferinda*, car le 28 mars 1647, G. B. Andreini présentait à Maza-

1. *Pratica di fabricar scene e machine ne' teatri di Nicolò Sabattini da Pesaro*... In Ravenna, 1638.

La Bibl. Mazarine possède un exemplaire de ce rare ouvrage.

rin un magnifique exemplaire calligraphié de cette pièce[1] avec l'espoir manifeste qu'elle serait revêtue de musique par ordre du ministre ; mais le cardinal ne semble pas avoir pris cette offre en considération.

La Signora Margherita Costa n'avait pas été plus heureuse avec un projet de « *Festa Reale per balletto a Cavallo* »[2]. Il s'agissait, non d'un simple carrousel, mais d'une sorte de ballet de cour, où les cavaliers eussent remplacé les danseurs, comme cela se faisait souvent en Italie. Sur un théâtre dressé à l'extrémité de la salle, des divinités portées dans des machines eussent chanté des airs au milieu de décors magnifiques, tandis que les « esquadrons » de cavaliers somptueusement costumés eussent évolué au pied de la scène et tracé d'ingénieuses figures. Le sujet de ce divertissement était empreint d'un symbolisme galant et mettait en action toutes les affections de l'âme et tous les dieux du paganisme[3].

Mazarin estima avec sagesse que l'*Orfeo* coûtait assez cher et était une œuvre assez importante pour suffire au divertissement de la cour durant deux mois, et la reine fut d'accord avec lui pour ordonner la reprise de la pièce après Pâques. On avait eu quelque peine à empêcher la dislocation de la troupe, car la plupart des engagements expiraient avec le carnaval. Antonio Barberini, toujours à Avignon, réclamait son secrétaire, l'abbé Buti, mais Mazarin se refusait à le laisser partir. « Il y a déjà longtemps, écrivait-il le 20 mars au cardinal Antonio[4], que Buti me demande instamment d'aller vous

1. *La* | *Ferinda* | *Drammatica composizione* | *All' Eminenza Vostra* | *Reverendissma* *Dedicata* | *Autore* | *Giovan Battista Andreini* | *tra comici* | *detto Lelio Fedele* | . (La dédicace est datée du 28 mars 1647). B. Nat., Ms. ital. 1088.

2. *Tromba di Parnasso*. Pour le texte de ce divertissement V. Ademollo. *Primi fasti*, p. 108.

3. « La Signora Margherita Costa Romaine qui avoit du génie et du talent pour la poësie, prépara pour le Roy une Fête à cheval en forme de Carrousel et de Ballet, le sujet de cette Fête étoit un défi d'Apollon et de Mars. Le théâtre devoit représenter un grand Arc de triomphe sur lequel étoit un Autel consacré à l'Honneur... » « L'exécution de ce dessein ayant paru trop difficile on lui préféra l'*Orphée* qui fut représenté l'an 1647. On ne laissa pas de faire imprimer cette Fête de la Signora Costa avec d'autres poësies qu'elle dédia au Cardinal Mazarin ». Menestrier. *Des représentations en musique*, p. 233-235.

4. « Sono molti giorni che il Buti faceva istanza di poter venire a ritrovar

retrouver en alléguant l'ordre qu'il a reçu de vous et qu'il m'a fait voir dans une lettre qu'il m'a présentée en votre nom. Mais de même qu'il ne pouvait laisser imparfait l'opéra d'*Orfeo* auquel on n'a cessé de travailler durant tout ce carnaval, et qu'on a pu à peine représenter pendant les derniers jours gras, de même la reine ayant résolu de le faire jouer après Pâques, il est encore nécessaire qu'il demeure ici jusqu'à cette époque pour donner ses soins à l'opéra, tâche en laquelle personne ne le saurait suppléer ».

Le 25 avril, l'opéra fut repris pour la première fois. Le lendemain, Venanzio Leopardi en envoyait la nouvelle au duc de Modène [1] : « Cette nuit, on a représenté de nouveau l'*Orfeo* au Palais Royal, en présence de la Reine, du Roi, de Monsieur le Cardinal, de Mademoiselle et de toutes les princesses. La pièce fut jouée comme de coutume sans accidents, et S. M. veut qu'on la récite encore deux fois pour la reine d'Angleterre, pour la nombreuse noblesse de Paris, dévouée à la cour, et les familiers... Cette nuit, Son Eminence dans la salle du théâtre, a régalé la reine de sucreries et autres friandises qui furent offertes au Roi, à Monsieur et à toutes les dames. La représentation a duré jusqu'à quatre heures du matin ». On comprend que le pauvre Venanzio Leopardi fût fatigué, il s'en excuse d'ailleurs dans ce billet écrit, le même jour, au secrétaire du duc : « Excusez-moi si j'écris brièvement car je dors encore et excusez-moi aussi pour ma lettre à S. A. Je l'ai mal écrite parce que, cette nuit, on a chanté de nouveau l'*Orfeo* pour la première fois et, trois autres nuits précédemment, nous l'avions répété en demeurant neuf heures sur les planches à chaque fois, aussi sommes-nous tous rompus ».

Les reprises de l'*Orfeo* furent brillantes. Lefèvre d'Ormesson,

V. Em^za^ secondo l' ordine che egli diceva di haverne, e che in effetto mi ha fatto apparire con una lettera che mi ha presentata in nome dell' Em^za^ V^ra^, ma si come era impossibile che egli lasciasse imperfetta l'opera dell' *Orfeo* che per tutto Carnevale non è stata intieramente finita e negl' ultimi giorni di esso a pena si è potuta provare, così, havendo la Regina risoluto di farla rappresentare dopo Pasqua, è anco necessario che egli si trattenga sino a quel tempo per dar quell' assistenza all' opera, che non può haversi da altri che da lui ». Bibl. du Vatican, *Barb. lat.* 8043.

1. V. Pièces jusificatives III, n°s 10 et 11.

peu suspect de partialité à l'égard des opéras, déclare qu'il trouva « la pièce plus belle que la première fois, tout estant bien mieux concerté [1] ». De fait, les résidents et ambassadeurs étrangers s'extasiaient eux aussi sur la parfaite exécution de l'opéra et le fonctionnement irréprochable des machines. Priardi, qui fut invité officiellement à la soirée du 2 mai, écrit que l'opéra lui parut véritablement admirable sous le rapport des machines, des voix, de la musique et des costumes [2]. L'ambassadeur extraordinaire de Danemark et sa femme qui assistèrent à la représentation du 6 mai, donnée en leur honneur, ne ménagèrent pas les louanges à l'*Orfeo* et trouvèrent les machines merveilleuses [3]. La pièce devait être chantée pour la dernière fois, le lundi 6 mai, mais la duchesse de Longueville, revenue de Munster, ayant été privée, par une indisposition, du plaisir de l'entendre on donna encore une fois l'*Orfeo*, sur sa prière, le mercredi 8 mai [4]... Bien que ce fût la huitième représentation de l'opéra, il fallait encore de hautes protections pour pénétrer dans la salle. « La défense d'y faire entrer personne estoit si précise, conte d'Ormesson, qu'après avoir parlé à M. de Charrost, et ensuite à M. de Tresme, il fallut que M. de Tresme le demandast à la Reyne qui le trouva bon et nous y mena [5] ». L'*Orfeo* finit donc en pleine gloire et non, comme le donnent à entendre certains auteurs de mazarinades, devant une salle indifférente et ennuyée [6].

1. *Journal* du lundi 6 mai, édit. Chéruel, I, 282.

2. Lettre du 3 mai 1657 :

« Hieri il Pozzi et io fummo invitati per parte regia a vederla et riusci veramente mirabile par le macchine, le voci, musiche et habiti ». Arch. de Mantoue. (Arch. Stor. Gonzaga. *Esterni Francia*, 680.

3. Lettre du Nonce Bagni du 10 mai : « L'ambasre di Danemarca con l'Ambasciatrice sua moglie hanno sentito a recitare la favola d'*Orfeo* da' Musici italiani con gran' lode di essi e delle macchine che mirabilmente hanno in essa operate. » Arch. du Vatican. *Nunziatura di Francia*, 95.

4. Lettre du Résident de Toscane Barducci du 10 mai 1647 : « Prima di partire da Parigi le medme M. volsero Lunedi sera regalare la Sigra Duchessa di Longavilla della commedia in musica, ma perchè S. A. non vi è potuta intervenire, essendosi trovata indisposata, fu rappresentata di nuovo a requisitione sua il Mercoledi. » (Florence. *Mediceo* 4.653). V. aussi la *Gazette de Renaudot* et Madame de Motteville.

5. *Journal* (du mercredi 8 mai). I, 282.

6. Naudé s'indigne de ces accusations dans son *Jugement de tout ce qui a esté imprimé contre le Cardinal...* : « Reste donc la Comédie d'Orphée représentée par des

Le triomphe de Luigi Rossi fut tel qu'il le pouvait désirer. Ignoré du vulgaire, il fut fêté par les courtisans dilettantes et les musiciens. Dassoucy le célèbre dans un sonnet délirant d'enthousiasme [1].

A Monsieur De Luiggy.

Divin maistre des sons, Prince de l'harmonie,
Roy des chants, Roy des cœurs, Roy des affections,
Fils des filles du Ciel, race des Amphions,
De qui toute la terre adore le génie.

Ange qui nous ravis, Dieu de la Simphonie,
Père des doux accords dont les inventions
Font gouster à nos sens tendres aux passions
Des délices du Ciel la douceur infinie.

Je ne m'estonne point de voir à tes beaux airs
Soumettre les démons, les monstres, les enfers,
Ny de leur fier tyran l'implacable furie.

Le chantre Thracien dans ces lieux pleins d'effroy
Jadis en fit autant, mais de charmer l'envie,
Luiggy, c'est un art qui n'appartient qu'à toy.

La poètesse romaine Margherita Costa qui se trouvait à Paris et qui, en qualité de cantatrice, avait peut-être pris part aux représentations de l'*Orfeo* [2], adressa dans sa *Tromba di Par-*

Italiens *in stilo*, comme ils l'appellent, *recitativo*, devant la Reyne et, j'ose dire, quasi en présence de toute la France, avec l'approbation voire mesme le transport et l'admiration de tous ceux qui faisoient profession de s'y cognoistre... » (p. 572).

1. *Œuvres meslées de Mr Dassoucy. Pièces héroïques, Satiriques et Burlesques.* Paris. Loyson, MDCLIII, in-12, p. 66.

2. Un compte du 7 janvier 1645, cité par Ademollo, l'appelle « Musica di camera » de Madame Royale à Turin. (*Primi fasti*, p. 38). On trouve dans les « *Lettere Amorose dedicate al Serenmo Principe G. Carlo di Toscana* (In Venezia, 1639, in-4o), un sonnet où « Il signor D. Alphonso de Oviedo Spinoza, loda la Signora Margherita Costa di Poesia e di Musica :

O se spieghi talhor voce canora,
O se tratti talhor penna immortale,
Sempre il tuo ingegno al Ciel s'inalza e sale
Sempre la tua armonia l'alme inamora.

Non fu di te Donna più saggia ancora,
Nè sia, dolce scrivendo, altra mai tale,
Non scioglie il canto al tuo bel canto eguale
Cigno che lieto in sul Meandro mora.

nasso deux sonnets « *All' Signor Luigi Rossi per il suo Orfeo rappresentato in Musica alla Maestà della Reggina di Francia* » :

Diramate gl' Allori, e qui correte,
Muse, ad' ordire a un dotto crin corona ;
Poichè tuffò le labbia in Elicona
Il gran Luigi e vi smorzò la sete.

Novo Cigno del Tebro in voi godete
Mentre de le sue note ei v' incorona,
Ciò che toglie la man suo stil vi dona,
E per un fior mille da lui ne havete.

Superbo alza Parnaso hor le tue cime
Mentre d'Orfeo l'opre famose e conte
Col nome di Luigi il canto esprime.

Già de l'invidia, e de la morte ad' onte
Vanta Apollo di note sì sublime
Fregiarsi il pletro ed ingemmarsi il fronte [1].

La reine et Mazarin n'avaient pas attendu la fin des représentations pour témoigner à Luigi leur satisfaction. Interrogé

Cosi Donna gentile, se scrivi o canti,
La tua voce, il tuo stil, con doppi honori
Del tuo nome famoso eterna i vanti,

Cosi di Pindo i gloriosi allori
Correr vedrò al tuo crine, e fatti amanti,
Correr vedrò, via più, che i Lauri, i Cori.

(Bibl. Nat. Z. 3325).

1. *Tromba di Parnasso*, p. 86. (Bibl. Nat. Yc. 2041). A la suite est imprimé un second sonnet :

Al Medesimo

Fecondi Amplessi entro canori accenti
De l'Euridice un' Euterpe esprime
E su la Senna, i dolci canti imprime
Che de la Gloria al Ciel sen vanno ardenti.

Forma di note armonici concenti
Sublimi sì ch' ogni valore opprime
Ond' è, che sovra a le Pierie Cime
Sien dal suo Sole i raggi altrui già spenti.

Mira Luigi sceso in Elincona
E fra l'Aonio Coro ecco lo chiama
Liceo ch' omai gl' appresta Aurea Corona.

Di sua virtude impoverire, ah brama
La terra, ch' al suo nome eccelso dona
Suono l'Eternità, Tromba la fama.

(*Ibid.* p. 87).

sur la grâce qu'il pouvait désirer, Luigi, désintéressé et bon, demanda pour son beau-frère, Marc'Antonio de Ponte le bénéfice de la chapelle Sainte-Pétronille à Saint-Pierre, qui dépendait de la France[1]. Aussitôt Mazarin écrivit lui-même à M. Gueffier à Rome la lettre suivante, en date du 15 mars 1647 :

« Monsieur, le sieur Luigi de Rossi a obtenu de Sa Majesté la chapelle de Sainte-Pétronille dans l'église de Saint-Pierre à Rome pour le Sieur Marc'Antonio Ponti, son beau-frère. Et comme ledit Luiggi est une personne de mérite dont Sa Majesté est fort satisfaite et que j'affectionne aussy beaucoup en mon particulier, je vous escris ces lignes à sa considération pour vous prier instamment de faire au plutost toutes les choses nécessaires affin que ce sien allié jouysse pleinement de la grâce que Sa Majesté luy a accordée. Et je prendray part aux faveurs que vous lui ferez en ce rencontre pour m'en revancher aux occasions qui s'offriront de vous témoigner que je suis, Monsieur[2]... » etc.

Le lendemain de la dernière représentation de l'*Orfeo*, la reine quitta Paris, pour se rendre à Amiens[3], emmenant avec elle le castrat Atto Melani et, sans doute, plusieurs autres musiciens dont elle n'avait pas consenti à se séparer ; les autres prirent la route d'Italie, récompensés par de riches présents[4].

Buti put enfin aller rejoindre son patron qui l'attendait en grande impatience. Mazarin, dans une lettre du 13 mai au cardinal Antonio, s'excuse de l'avoir si longtemps privé de son secrétaire[5]. « Le signor Francesco Buti s'en retourne à Avignon

1. Au sujet d'un litige relatif à la chapelle Sainte-Pétronille, voir Aff. Etr. *Corr. dipl. Rome*, 94, f° 156.

2. Aff. Etr. *Rome*, 102, f° 213. Le 14 avril 1647, M. Gueffier répond à Mazarin qu'il y a dans la rédaction du brevet en faveur du « Sr Ponti, beau-frère du Sr Luiggi de Rossi » un vice de forme qui a obligé le chapitre de Saint-Pierre à le refuser. Il faut en faire un autre. *Rome*, 99, f° 228.

3. V. la lettre de Leopardi. Pièces justificatives III, n° 13.

4. Le résident de Mantoue écrit le 10 mai : « È stato l'altr' hieri banchetto regiale da S. Em. et quti Musici Italiani dopo finite le loro rappresentationi dell' *Orfeo* se ne vanno con ricchi presenti ». (Arch. Gonzaga. *Esterni. Francia*, 680).

5. « Il Signor Francesco Buti se ne ritorna in Avignone, carico di gloria, e di applausi e son certo che l'Em^za Vostra volentieri havrà condonato a me l'ardire di farlo dimorar qui sin' hora, mentre ciò è seguito con tanto gusto e sodisfattione della Maestà della Regina. » Bibl. du Vatican. *Barb. lat.*, 8043.

couvert de gloire et de louanges [1] et je suis certain que Votre Eminence m'aura pardonné de bon cœur de l'avoir fait demeurer ici jusqu'à ce jour, puisque tout cela a été fait pour le grand plaisir et la satisfaction de Sa Majesté la Reine ».

Marc' Antonio Pasqualini reçut des marques éclatantes de la générosité royale et s'en retourna à Rome dès la fin des représentations. Il fit route en compagnie sans doute de son cher ami Luigi Rossi [2]. Le 29 juin 1647, il reprit son service à la chapelle pontificale et chanta à Saint-Pierre à la grande joie de ses admirateurs [3].

Venanzio Leopardi n'emmena avec lui qu'un seul des deux enfants qui lui avaient été confiés ; le jeune Marc' Antonio était entré au service de la reine. Leopardi annonce cette nouvelle au duc de Modène dans une longue lettre, intéressante pour l'histoire de la vie musicale au XVIIe siècle [4] :

« Monseigneur, cette lettre sera la dernière que j'enverrai de Paris à Votre Altesse pour la faire souvenir de son humble serviteur, car, l'avant dernière nuit, on a représenté l'*Orfeo* pour la huitième et dernière fois et nous avons accompli jusqu'au bout notre tâche, conservant jusqu'à la fin notre bonne santé...

1. Buti, lui aussi, s'était vu décerner l'immortalité par la poétesse Margherita Costa. « Al Signor Buti, per il suo Orfeo rapresentato alla Maestà della Regina di Francia » :

Buti, anch' io cerco i riveriti Allori,
E'l volante destrier tal' hora sprono,
Ma scarso a me de le sue gratie il dono
Fè il dotto Re de lucidi splendori.

Tu ben dai spirto a zeffiri canori
Con la vaga armonia del dolce suono,
E applaude a te da lo stellante trono
La saggia Diva de' Palladij honori.

E ben in Pindo, ove han le Muse il nido,
Godi cigno beato aura felice
Poi che le glorie tue mormora il lido.

Nè men che un novo Orfeo questa pendice,
Potea far' risonar con nobil grido
De la fedele e misera Euridice.

Tromba di Parnasso, p. 90.

2. Luigi Rossi dut quitter en effet Paris vers cette date puisqu'il rédigea, au mois de décembre 1647, son testament avant de repartir pour la France. Il est peu probable qu'il eut fait un si pénible voyage pour demeurer à Rome moins de six mois.

3. V. les extraits des *diari* de la chapelle Sixtine cités par Cametti : *Documenti su Luigi Rossi. Sammelbände der I. M. G.* 1913, p. 13, *note 5*.

4. V. le texte original, Pièces justificatives III, n° 13.

Hier matin à sept heures, le Roi s'est mis en route avec une partie de la cour pour Amiens... La Reine partit six ou sept heures après lui. Sa Majesté a voulu nous voir tous et nous a remerciés avec d'aimables paroles du bon service que nous lui avions rendu. Se tournant vers nous, Sa Majesté dit à Domenico de saluer Votre Altesse de sa part, ce que tous nous promîmes de faire, et lui ayant fait la révérence de bonne grâce, nous prîmes congé d'elle. Ce soir nous sommes appelés chez M. le Cardinal pour recevoir notre congé définitif, Son Eminence devant partir, à ce qu'on dit, demain matin pour Amiens.

Comme j'avais été avisé de la part de Votre Altesse d'avoir à me conformer aux ordres de la Reine et de Son Eminence et qu'ils ont fait choix pour leur service de Marc' Antonio, le plus jeune des *putti* de Votre Altesse, j'ai cru agir avec le gré et selon l'intention de Votre Altesse non moins que selon celui de la Reine, en engageant l'enfant à prendre le parti que V. A. désire, bien que l'enfant ait éprouvé quelque peine à quitter pour l'heure Votre Altesse, son premier Maître, et à demeurer loin de Vous. Il s'est pourtant consolé et s'est déclaré prêt à obéir à vos volontés. Ce soir j'en avertirai Son Eminence pour que l'enfant soit pourvu de quelqu'un qui en prenne soin. J'espère qu'on demeurera ici sous le charme de son esprit qu'il a bien montré en cette occasion. La Reine éprouvait quelque scrupule à l'enlever à Votre Altesse, mais on lui déclara qu'elle pouvait disposer de celui d'entre nous qu'elle désirerait et que ce serait toujours avec le gré de Votre Altesse.

Ainsi donc, à moins d'ordre contraire, et avec la permission de Votre Altesse, nous nous mettrons en route mardi pour l'Italie afin d'y aller recevoir vos ordres, sur quoi je prie Dieu... Paris, le 10 mai 1647[1] ».

Les départs des chanteurs s'échelonnèrent durant tout le mois

1. Il n'est plus guère question de Venanzio Leopardi par la suite. Le 30 septembre 1653, il écrit au duc de Modène pour lui demander de rentrer à son service : « Si come hebbi fortuna di prestare a V. A. personalmente l'humilissima servitù che sempre ho professato alla sua incomparabil grandezza e particolarmente all' ora che V. A. si degnò honorarmi de impiego et aggradimento di musica in Francia, cosi è sempre restato in vivissimo il desiderio di rimettermi sotto la sua Protettione in attual servitio, a che ricevendo ora proportionato stimolo dall' universal

de mai. Mazarin remit à chacun une lettre de compliments pour le seigneur qui les avait envoyés en France. La signora Checca Costa, qui venait de remporter un éclatant succès dans le rôle d'Eurydice, lui ayant manifesté son intention de ne retourner à Florence que pour peu de mois et de se rendre ensuite à Rome, il écrivit sur-le-champ à notre ambassadeur en cette ville, M. le marquis de Fontenay, une lettre qui témoigne du cas qu'il faisait de la cantatrice :

« Monsieur, cette lettre vous sera présentée par la Signora Anna Francesca Costa qui a, sans flatterie, donné telle satisfaction à la Reyne et à toute la cour dans la représentation qui fut faicte ce carnaval de la comédie en musique d'Orphée, que je ne puis la laisser partir et sçavoir qu'elle doibt se rendre à Rome après les chaleurs sans vous la recommander et sans la mettre sous votre protection particulière durant le séjour que vous y ferez. Je scay qu'il y a mille rencontres où la seule ombre de votre autorité luy peult extrêmement servir : c'est pourquoy je vous prie de l'en favoriser aussi souvent qu'elle y recourra et qu'il ne se présente point d'occasion qu'elle ne ressente des effets de ma recommandation. Cependant je vous assure que je mettray fort volontiers sur mon propre compte toutes les grâces que vous lui aurez départies [1]... »

En cette circonstance, Mazarin montrait qu'il n'était pas ingrat et voulait récompenser la *Checca* des services qu'elle lui avait rendus en chantant l'opéra aux trois carnavals de 1645, 1646 et 1647. Il ne ménagea pas non plus sa protection à la poètesse et cantatrice Margherita Costa qu'il avait sans doute autrefois connue à Rome. Il écrivit plusieurs lettres pour la

acclamatione della sua venuta a Roma e dal trovarmi libero e senz' impegno alcuno... » (Arch. de Modène. *Cantori e Sonatori*. Leopardi).

La plupart des œuvres de Leopardi sont perdues. Eitner signale seulement de lui la canzone : « Voi volete ch' io canti » (Ms. 17765. *Hofbibliothek*. Vienne) et la cantate : *Disperato amante* que nous publions en appendice d'après le manuscrit de Modène.

1. Bibl. Nat. *Ms. Dupuy*, 775, f° 80.

En 1650, la Checca Costa quitta Rome, où elle n'avait pas réussi, pour aller se fixer à Florence. L'ambassadeur de France à Rome, le Bailly de Valancay, écrivit à cette occasion une lettre de chaudes recommandations au grand duc Ferdinand II. — *Mediceo* 1006, f° 552.

recommander au grand duc de Toscane[1] et au cardinal d'Este, protecteur de France auprès du Saint-Siège[2]. Cette sollicitude envers une femme, non moins célèbre pour ses talents poétiques et musicaux que pour ses déportements[3], donne à penser qu'elle avait été fort bien reçue à la cour de France et qu'elle était peut-être l'héroïne de l'aventure rapportée par Goulas[4] : l'une des chanteuses italiennes, conte-t-il, « ayant eu réputation de vendre sa beauté en Italie, ne laissa pas d'estre reçue chez la Reyne et jusques dans le Cabinet. L'on dit qu'un jour, comme la Reyne demanda à la femme du préfet Barberin, si elle ne la voyoit pas souvent quand elle étoit à Rome et ne la faisoit pas venir chez elle, chantant si bien et ayant tant d'esprit, cette femme superbe, qui était fille du connétable Colonne, ne luy répondit rien d'abord, et, Sa Majesté la pressant, elle échappa et dit : « Si elle y fut venue, je l'aurois fait jeter par les fenestres », ce qui surprit fort la Reyne et l'obligea de changer de propos. » La Margherita Costa passait à Rome pour faire commerce de ses charmes[5], elle avait beaucoup d'esprit, chantait délicieusement et avait même tenu avec succès plusieurs rôles dans des opéras[6], le récit de Goulas s'applique donc fort vraisemblablement à elle. Nous ignorons si la Margherita Costa et la Francesca Costa étaient sœurs, comme pourrait le faire croire l'identité des noms. Il est en tout cas certain qu'elles quittèrent Paris vers la même date, se rendirent également à Florence d'abord, puis à Rome après les chaleurs.

Les deux femmes voyagèrent sans doute en compagnie de la Rosina Martini et de Jacopo Melani qui s'en retournaient

1. Voir la lettre du grand duc de Toscane du 23 juillet 1647 à Mazarin. Aff. Etr. *Toscane*, 5, f° 346.

2. Lettre du cardinal d'Este, en date du 21 mars 1650, à Mazarin pour le remercier de la lettre que lui apporte la Sig^ra^ Margherita Costa « che V. E. per le virtù che in lei risplendono, stima digna di suoi favori ». *Rome*, 123, f° 147.

3. Magliabecchi dans une lettre citée par Ademollo (*op. cit. p. 38, note 1*) déclare : « È vero che per qualche tempo esercitò l'arte meretricia. »

4. Goulas, *Mémoires*, *S. H. F.* II, 212, 3.

5. « Margherita Costa famosa non più per l'arte del canto, quanto per i turpi costumi », dit l'Eritreo dans sa biographie citée par Ademollo. *Teatri di Roma*, p. 19.

6. Elle avait chanté dans la *Catena d'Adone*. V. Ademollo. *Teatri di Roma*, p. 9.

servir le prince Mathias de Toscane. Une lettre de Mazarin écrite, peu après leur départ, au frère du grand duc, atteste que ces musiciens avaient eu bonne part du succès de l'*Orfeo*[1]. Jacopo Melani, à cette époque, n'avait que vingt-quatre ans et n'était pas encore célèbre comme compositeur, mais Mazarin qui l'avait déjà entendu, au carnaval de 1645, avait tout de suite reconnu en lui un sujet d'élite et l'avait chaudement recommandé au grand duc de Toscane. On peut juger par la réponse de celui-ci que les éloges de Mazarin avaient été pris en considération[2]. « Jacopo Melani a bien raison de profiter de la faveur de Votre Eminence pour obtenir de moi des avantages, car sachant le cas que je fais du goût et du jugement de Votre Eminence, il ne pouvait trouver meilleur moyen de me bien disposer à son égard. Au demeurant, en toutes les occasions qui se rencontreront pour lui, je saurai me souvenir de votre recommandation et en cela comme en toute autre chose, je ferai paraître le pouvoir qu'exerce Votre Eminence dans notre maison. Sur ce, vous témoignant mon grand désir de vous servir, je baise les mains de Votre Eminence de tout mon cœur. » Cette lettre, datée du 17 mars 1647, donne à penser que Jacopo Melani fut bien reçu par le grand duc à son retour de France et que la protection de Mazarin ne fut pas étrangère à l'éclatante fortune de l'auteur du *Podestà di Colognole* et de l'*Ercole in Tebe*.

1. Lettre du 10 juillet 1647 au prince Mathias, publiée par Ademollo. *Primi fasti*, p. 53.

Ademollo a interprété fort mal cette lettre. Il a cru que « la partenza del Melani » signifiait le départ d'Atto, alors que tout le reste de la lettre montre fort bien qu'il s'agit de Jacopo Melani.

2. Lettre du 17 mars 1647 à Mazarin :

Em^mo^ e Riv^mo^ Monsig. mio Col^mo^,

A ragione Jacopo Melani è ricorso a favori di V. Em^za^ per haver vantaggi da me, perchè, sapendo quanta stima io faccio del gusto e dell' inclinazione dell' Em^za^ Vrã, non poteva trovar mezzo megliore per disponirmi. Nelle occasioni però che si presenteranno proporzionate per lui, non haverò part^a^ memoria e in questo, e in ogn' altra farò apparire sempre l'autorità che V. Em^za^ ha in questa casa, et confermandole in tanto il mio vero acceso desiderio di servirla, bacio all' Em^za^ Vrã con tutto l'animo le Mani.

Di V. Em^za^
Gran Duca di Toscana.

Aff. Etr. *Toscane*, 5, f° 291.

Ainsi, par petits groupes, les chanteurs qui avaient interprété l'*Orfeo*, se dispersèrent. Il ne resta bientôt plus à la cour que le seul Atto Melani. La reine n'avait pas eu le courage de le renvoyer en Italie. « Mon cousin, écrivait-elle le 23 mai au prince Mathias, je me plais si fort à la musique italienne depuis qu'on me la fait entendre dans sa perfection que je vous advoue franchement que vous m'avez fait plaisir de permettre à Atto de venir icy ; et comme il n'y en avoit point de tous ceux qu'on m'a envoyés d'Italie qui eust si belle voix que luy, ny dont le chant me plust davantage, je l'ay retenu près de moy dans la créance que j'ay eue que vous le trouveriez bon [1] ».

VI

L'*Orfeo* avait à peine cessé d'être représenté que, de toutes parts, des protestations s'élevèrent. On ne contestait pas encore la beauté de l'œuvre mais on accusait Mazarin de ruiner la France, de dilapider le trésor royal en montant des spectacles fastueux pour son plaisir personnel. L'argument touchait fort le peuple qui gémissait sous le faix des impots. Les Parlementaires ne dédaignèrent pas une si belle arme pour combattre Mazarin qu'ils haïssaient. « La comédie en musique, écrit Guy Joli [2], qui coûta plus de cinq cent mille écus, fit aussi faire beaucoup de réflexions à tout le monde, mais particulièrement à ceux des compagnies souveraines qu'on tourmentoit et qui voyoient bien, par cette dépense excessive et superflue, que les besoins de l'Etat n'étoient pas si pressans qu'on ne les eût bien épargnés si l'on eût voulu ». L'*Orfeo* fut un admirable prétexte pour exciter le peuple de Paris contre Mazarin. C'était le cardinal qui, avec les Italiens, ses créatures, pillait et grugeait le pauvre monde. C'était pour payer des chanteurs et des châtrés qu'on créait sans cesse de nouveaux impôts. Bref, c'était de l'opéra que venait tout le mal. Cette explication fut tout

1. Publié (avec quelques erreurs orthographiques que nous avons rectifiées sur l'original) par Ademollo. *Primi fasti*, p. 51 et 52.
2. *Mémoires*. Edit. Michaud et Poujoulat.

de suite adoptée par la foule. « La comédie de M. le Cardinal, conte Goulas[1], causa tant de bruit et de vacarme parmi le peuple » qu'il ne songea plus qu'à cela... « Chacun s'acharna sur l'horrible dépense des machines et des musiciens italiens qui étoient venus de Rome et d'ailleurs à grands frais, parce qu'il les fallut payer pour partir, venir et s'entretenir en France ».

On répète partout que l'*Orfeo* a coûté de 400.000 à 500.000 écus et les partisans du cardinal qui prétendent qu'on n'a dépensé que 300.000 écus ne sont pas écoutés. Naudé, l'apologiste de Mazarin, s'élève contre ces exagérations : « L'on a fait un crime de voir une seule comédie de respect pendant la Régence, au lieu qu'auparavant, c'estoit galanterie d'en voir toutes les années et de jouer des ballets dont la despense estoit quasi toujours plus grande que n'a esté celle de la comédie d'*Orphée*[2] ». C'était là le langage du bon sens, mais dans les époques de révolution, les arguments les moins sérieux sont ceux qui portent le mieux sur les foules. Le contraste des dépenses de Mazarin pour l'opéra et de l'effroyable misère publique était trop frappant pour ne pas agir puissamment sur les esprits[3].

A ces raisons morales de décrier l'*Orfeo* s'ajoutèrent bientôt des raisons d'ordre patriotique. Que venaient faire en France tous ces Italiens ? Qu'avions-nous besoin de leur théâtre, de leurs comédies en musique ? N'avions-nous pas les œuvres de Corneille, de Rotrou, du jeune Quinault, de Scudery à opposer à toutes ces productions étrangères ? Des pièces satiriques coururent sous le manteau où l'on raillait :

Ce beau mais malheureux Orphée
Ou, pour mieux parler, ce Morphée
Puisque tout le monde y dormit[4].

1. *Mémoires. S. H. F.*, II, 212.
2. Naudé. *Jugement de tout ce qui a esté imprimé contre le Cardinal Mazarin.* 1649, p. 572 et suiv.)
3. Lorsque Mazarin quitte Paris une Mazarinade fête son départ en ces termes :

Adieu maître des Trivelins,
Adieu grand faiseur de machines,
Adieu cause de nos ruines.

(*Le passe-port et l'Adieu de Mazarin* dans le *Choix de Mazarinades*, publ. par Moreau, *S. H. F.* I, p. 99.
4. Mazarinade du 11 mars 1651. V. *Choix de Mazarinades* par Moreau, II, 343.

De divers côtés parurent des parodies de l'œuvre de Luigi. Des scènes de l'opéra y étaient ridiculisées. Orphée faisait danser au son de sa lyre tous les objets de la nature. Certes, s'il s'était avisé

> De les faire danser en foire,
> Il auroit plus gagné de sous
> Qu'Aubervilliers ne vend de chous [1].

Après avoir burlesquement réclamé aux enfers leur proie, Orphée se tait enfin lorsqu'il

> Eust plus geint et plus soupiré
> Qu'un vieux soufflet d'orgue ou de forge.

Critiques et pamphlets énervaient Mazarin. Il se résolut à sévir. Le 7 juillet 1647, Lefèvre d'Ormesson nous apprend que l'on « informoit sous main de ceux qui parloient mal du gouvernement sur le sujet des Flandres, de la comédie, etc. ». Sarazin, désigné à la colère du ministre comme l'auteur d'une pièce satirique contre l'*Orfeo*, fut mis à la Bastille [2] où il demeura plusieurs semaines, malgré les lettres pressantes adressées à Mazarin par le magistrat chargé de l'enquête et persuadé de son innocence [3]. Les mesures répressives furent sans effet sur les Parisiens. On continua à s'indigner des folles dépenses de Mazarin et à railler la comédie italienne. Durant

1. *L'Orphée grotesque avec le bal rustique en vers burlesques*, première partie. Paris, Sébastien Martin, 1649, et, *Suite de l'Orphée avec les Bacchantes ou les rudes joueuses*.

2. « Sarrazin fut mis à la Bastille... parce qu'on le soupçonnoit d'avoir fait de méchants vers contre le Roi, à l'occasion des machines des comédiens italiens. On lui faisoit tort, il ne les eût pas fait si mauvais ». Tallemant des Réaux. *Historiettes*, 3e édit. Garnier, tome VII, p. 89.

3. Monsieur d'Hemery écrit à Mazarin, le 24 juillet 1647 : « Monseigneur... Sarrasin m'a veu... à la Bastille, il paroist en ses escuses fort innocent. Je n'ay point encores veu son beau frère qui dict estre le calomniateur afin de prendre pour luy le mal, si il y en a, j'escriray à V. E. ce que j'auray reconeu après mestre bien esclairci. » (Aff. Etr. *France*, 858, fo 246).

Quelques jours plus tard D'Hemery écrit de nouveau : « Monseigneur, — J'ay veu M. D'Esfontaines, beau-frère de Sarrazin qui est son ennemi, il n'a nulle cognoissance que les vers soient faits par Sarrasin : c'est une médisance si sotte et si mal[illegible]e qu'elle ne sent point le stile de Sarrasin ; et après avoir bien tout examiné, je suis obligé, Monseigneur, de vous escrire que je ne croids pas qu'il en soit l'autheur. V. E. me mandera ce qu'Elle veut que l'on fasse là dessus. » (*France*, 858, fo 254).

toute la Fronde, le thème de l'*Orfeo* servira aux auteurs de Mazarinades qui broderont dessus cent remarques mordantes. Peu à peu, la légende s'accréditera de l'insuccès de l'*Orfeo*. Pour expliquer que la reine y ait trouvé du plaisir, on insinuera qu'elle s'ennuyait, comme tout le monde, mais n'osait le laisser voir de peur de déplaire à Mazarin. Montglat, dans ses mémoires, rédigés assez longtemps après les évènements, donne de la représentation d'Orphée un récit tendancieux qu'il est amusant de rapprocher des descriptions enthousiastes des premiers spectateurs de l'opéra [1] : « La prospérité des affaires de France causa une grande joie dans la cour et pour cette raison tout l'hiver se passa en réjouissance, et comme celui qui gouvernoit étoit Italien, tout le monde se conformoit tellement à son humeur, que depuis les plus petits jusqu'aux plus grands, on n'avoit que des plaisirs italiens. On fit venir de Rome une Signora Leonora pour chanter devant la Reine et un Signor Torelli pour faire des machines avec des changemens de théâtre en perspective ; et l'on manda des comédiens, qui représentèrent en musique la pièce d'Orphée dont les machines coûtèrent plus de quatre cent mille livres. Cette comédie duroit plus de six heures, et étoit fort belle à voir pour une fois, tant les changemens de décorations étoient surprenans : mais la grande longueur ennuyoit sans qu'on l'osât témoigner, et tel n'entendoit pas l'italien qui n'en bougeoit et l'admiroit par complaisance. La Reine même ne perdoit pas une fois sa représentation laquelle se fit trois fois la semaine deux mois durant, tant elle prenoit soin de plaire au cardinal Mazarin, et par la crainte qu'elle avoit de le fâcher ».

Cette version d'un public ennuyé mais attentif à ne pas s'attirer la haine du ministre est en contradiction avec les faits. Les philistins ont toujours supposé des mobiles intéressés à ceux qui admirent une œuvre qu'eux ne comprennent pas. En réalité, l'*Orfeo* obtint un gros succès qui ne se démentit pas durant le cours des représentations. Seul, un petit groupe de courtisans hostiles à Mazarin et aux coutumes ita-

1. *Mémoires de Monglat*, édit. Michaud, page 176.

liennes que le ministre s'efforçait d'introduire en France, bouda l'*Orfeo*. Les parlementaires grondèrent contre les dépenses et la populace déchira l'œuvre qu'elle ne connaissait pas. Il y eut certainement alors un revirement chez beaucoup de seigneurs redoutant d'être accusés de « Mazarinisme ». Le souvenir de cette opposition à l'*Orfeo* se conserva longtemps et, en 1677, La Fontaine dans son épître à M. de Nyert[1], l'ami de Luigi Rossi, y faisait encore allusion :

Toi qui sais mieux qu'aucun le succès que jadis
Les pièces de musique eurent dedans Paris,
Que dis-tu de l'ardeur dont la cour échauffée
Frondoit en ce temps-là les grands concerts d'Orphée,
Les longs passages d'Atto et de Leonora
Et ce déchaînement qu'on a pour l'opéra ?

Luigi Rossi avait quitté Paris au lendemain du triomphe d'*Orfeo*. Il y revint au commencement de 1648, juste à temps pour voir déchirer et vilipender son œuvre par des polémistes indignes d'en sentir les beautés. De santé délicate, il avait, avant de quitter Rome, dicté à son notaire un nouveau testament : « Au nom de Notre Seigneur Dieu, de la Sainte Vierge et de tous les Saints. Si, dans le voyage que j'entreprends en France et durant le temps que j'y demeurerai, il plaît à Dieu de me rappeler à lui, je déclare que ma dernière volonté est que le peu de biens que je laisse à Rome soient divisés de la manière suivante... » Il avantageait fortement son jeune frère, le harpiste Gio. Carlo, auquel l'unissait l'affection la plus vive. Ses affaires étant en ordre et son testament rédigé en bonne et due forme, le 9 décembre 1647, Luigi Rossi se mit en route pour Paris[2].

Pourquoi Luigi revenait-il en France ? Mazarin songeait-il à faire représenter un nouvel opéra ? On était pourtant à ce

1. *Œuvres, édit. Moland*, tome VII, p. 121.
2. M. Cametti qui a publié le testament de Luigi Rossi dans son article des *Sammelbände der I. M. G.* déjà cité, affirme que Luigi ne revint jamais en France. Nous allons voir le contraire.

moment tout aux préparatifs de l'*Andromède* de Corneille, qui devait utiliser la mise en scène de l'*Orfeo* [1].

Il y a là un point fort obscur. Ce qui est certain, c'est que, le 16 février 1648, Mazarin s'excusait auprès d'Antonio Barberini de retenir Luigi à la Cour. « La Reine a désiré avec telle passion s'attacher Luigi Rossi pour sa valeur insigne et ses rares qualités, qu'il s'est résolu à venir servir Sa Majesté, sans avoir pour cela l'intention de quitter le service de Votre Eminence et je vous prie de vouloir bien lui conserver votre affection et votre faveur [2]. »

Durant la première partie de la Fronde, Luigi demeura auprès de la reine. Il s'enfuit sans doute de Paris, le 6 janvier 1649, avec la cour et eut à supporter à Saint-Germain les misères de la vie d'exil. On couchait dans les carrosses, on manquait de vivres, on ne savait comment se protéger contre le froid. Mais Luigi, craignant sans doute de tomber entre les mains des Frondeurs, n'osa pas quitter la cour. Il attendit que la paix de Rueil eût momentanément suspendu les hostillités pour demander son congé. Le 17 septembre 1649, il quitta Paris pour aller retrouver en Provence le cardinal Antonio. Celui-ci s'était installé, au commencement de l'été, dans une maison de campagne appartenant à la maréchale de Villeroy et située à quelques lieues de Lyon [3]. Il accueillit avec joie le retour de son musicien favori et remercia par lettre Mazarin de le lui avoir envoyé, en protestant de son désir de lui être agréable ainsi qu'à la reine [4]. On ne sait si Luigi demeura

1. V. plus loin chapitre VII.

2. Lettre datée de Paris, le 16 février 1648 :

« Luigi Rossi è stato desiderato con tal passione dalla Regina per la sua insigne virtù e buone qualità, che egli si è risoluto di venire a servir Sua Maestà, non intendendo per questo di lasciare il servitio di V. Em^{za}, la quale prego a volergli continuare il suo affetto, e la sua buona gratia »... (Aff. Etr. *France*, 262, f° 87).

3. *Rome*, 163, f° 2. C'était le château de Myon.

4. « Da Luigi Rossi mi è stata resa la benig^{ma} di V. E. del 17 caduto per l'honor della quale render debbo infinite gratie. La suplico a creder sempre fuor di ogni dubbio ch' in tutto quello in che apparirà il gusto della M^{tà} della Regina e di S. Em^{za}, io sarò sempre obedientissimo in conformità delle mie obligationi immense e della mia eterna devozione con la qual bacio per fin' all' Em. V. humbl^{te} le mani.

De Myon il primo 8bre 1649.

(Aff. Etr. *Rome*, 113, f° 254).

longtemps encore auprès d'Antonio Barberini qui mena une vie errante, en attendant l'heure de revenir dans Rome et de conclure la paix avec le Pape. Les Barberini et les Pamphili scellèrent, en 1653, leur accord par un mariage entre leurs familles et, à partir de cette date, le cardinal Antonio redevint le puissant mécène qu'il avait été quelques années auparavant.

Luigi ne put se ressentir de l'éclatante fortune de son protecteur, il mourut, le 20 février 1653, et fut enseveli en l'église Santa-Maria-in-via-Lata [1]. Son frère, Gio. Carlo Rossi, l'excellent joueur de harpe, pleura sa mort et composa pour lui cette épitaphe :

ALOYSIO DE RUBEIS NEAPOLITANO
PHONASCO TOTO ORBE CELEBERRIMO
JAM SATIS REGNIS REGIBUSQUE NOTO
CUJUS AD TUMULUM
HARMONIA ORPHANA VIDUAQUE AMICITIA
ETERNUM PLORANT
JOANNIS CAROLUS DE RUBEIS
IBI FRATRI AMANTISSIMO
CUI COR PERSOLVIT IN LACRIMAS
SEPULCHRUM POSUIT ANNO
MDLIII [2].

Atto Melani, qui avait partagé avec Luigi les rigueurs du séjour à Saint-Germain [3], profita, lui aussi, du retour de la régente dans Paris, le 18 août 1649, pour demander son congé sous prétexte de graves affaires de famille à régler à Florence. Dupe ou non de cette excuse, Mazarin le laissa par-

1. Nous avons découvert et publié, en 1910, l'acte de décès du grand musicien. Ce document a permis de déterminer la date et le lieu de naissance de Luigi Rossi. V. H. Prunières. *Notes sur la Vie de Luigi Rossi. Sammelbände der I. M. G.*, 1910, Jahrg, XII heft 1.

2. Cette épitaphe se lit encore sur la pierre tombale en l'église Sta Maria-in-via Lata.

3. Comme nous l'avons vu plus haut, Ademollo a cru que la lettre de Mazarin concernant le départ de Jacopo Melani, le 10 juillet 1647, s'appliquait à Atto Melani. Cette conviction l'a déterminé à changer la date d'une lettre d'Atto Melani au prince Mathias : au lieu de *25 Luglio* il a écrit *25 Giugno*. Singulier historien qui accommode les documents selon les nécessités de son récit ! V. Ademollo. *Primi fasti*, p. 52. La lettre en question porte la cote : *Med.* 5442. f° 26. (Arch. de Florence).

tir, le 21 septembre 1649, et lui remit une lettre pour le prince Mathias de Toscane où il exprima toute la satisfaction que la reine et lui avaient ressentie de garder à la cour un si excellent musicien [1]. A dire vrai, le cardinal ne prisait pas seulement en Atto Melani le talent du chanteur, mais aussi l'intelligence et la finesse de l'homme. La profession d'Atto lui ouvrait toutes les portes, sa voix enchanteresse lui gagnait les cœurs; il pouvait écouter, observer et au besoin agir selon les instructions reçues. Il présentait donc toutes les qualités requises pour être un excellent agent secret et Mazarin ne tarda pas à s'en convaincre. Atto avait d'ailleurs un goût naturel pour les intrigues de cour et, dans toute sa correspondance, il est plus question de politique et de diplomatie que de musique. Mazarin employa sans doute Atto à quelque mission délicate durant la Fronde, car il semble avoir contracté envers lui une dette de reconnaissance. « Où que vous soyez, lui écrit-il le 25 avril 1653, vous pouvez compter sur mes bonnes dispositions à votre égard et sur ma faveur [2] ». Atto en quittant Paris se rendit à Florence, puis, au cours des années suivantes, il voyagea en Allemagne et dans la Péninsule. Si l'on excepte un court séjour en France, en 1653, il ne revint à la cour d'Anne d'Autriche qu'en 1657. Nous verrons à cette date quels services il rendit à Mazarin.

A Paris, on faisait la vie dure aux Italiens. Le peuple voyait en eux les auteurs responsables de sa misère et les haïssait étrangement. Les castrats surtout étaient raillés d'un chacun. Une Mazarinade du 19 février 1649 : *La Plainte du Carnaval et de la Foire Saint-Laurent* [3] s'indigne que Mazarin ait fait

... icy venir de si loin,
A force d'argent et de soin,

1. La lettre a été publiée par Ademollo, *op. cit.*, p. 54.

2. « Al. Sig. Atto Melani. Firenze. — Gradisco l'espressione, che mi fa de' suoi affettuosi sentimenti, e godo che se le presentino sempre occasioni da palesar la sua virtù. In ogni luogo dove sarà, si deve promettere della mia dispostissima volontà in suo favore e qui le prego dal Ciel ogni prosperità. Parigi, 25 Aprile 1653. Mazarini. » Bibl. Mazarine, Mss. 2218, p. 80.

3. A Paris, Claude Huot, 1649. Publ. dans le *Choix de Mazarinades. S. H. F.*, tome I, p. 275.

De ridicules personnages
Avec de lascives images...

Ces lascives images, c'étaient les merveilleux tableaux et les statues que le cardinal se faisait envoyer d'Italie par ses agents diplomatiques. Durant la Fronde, tout ce qui est italien est proscrit. Les protégés de Mazarin sont persécutés :

Ceux qui restent de vostre cour
Sont cachez icy tout le jour ;
Et pas un n'ose plus parestre
De crainte d'estre pris pour traistre.

déclare à Mazarin une lettre versifiée du 4 mars 1649 [1]. Sans doute le grand Luigi Rossi et Atto Melani furent-ils quelque temps réduits à cette extrémité ; heureux encore d'en être quittes à si bon compte. L'admirable artiste Della Bella faillit être massacré par une populace imbécile et n'échappa que grâce à la présence d'esprit d'un spectateur qui protesta que Della Bella n'était pas italien, mais florentin ! Trait d'audace qui convainquit la foule ignorante. Torelli, l'auteur acclamé des machines de la *Finta Pazza* et de l'*Orfeo*, fut ruiné par la Fronde et endura mille maux [2]. Comme la plupart de ses compatriotes, il chercha à dissimuler sa nationalité en francisant son nom :

Les sieurs Miletti, Torelli,
Aussi bien que toute la trouppe,
N'osent plus avoir I en crouppe ;
Et, de peur d'estre criminel,
Torelli se nomme Torel [3]...

vaine précaution qui n'empêcha pas l'infortuné d'être emprisonné de longs mois.

1. *Lettre à Monsieur le Cardinal burlesque* (de l'abbé de Laffemas). V. *Choix de Mazarinades*, tome I, p. 310.
2. « Quand je songe, écrit Torelli dans la Préface du Recueil des décorations de *Thetis et Pelée* en 1654, que les persécutions, les emprisonnemens et la perte de tout mon bien, ont esté les témoignages de mon zèle, et que la gloire de souffrir pour Vostre Excellence m'a paru plus chère et plus précieuse que ma propre vie, il me semble qu'en cette occasion je ne fais rien pour elle ».
3. *Choix de Mazarinades*, I, p. 311.

La réaction anti-italienne est si violente que les divertissements ultramontains sont proscrits comme les ultramontains eux-mêmes [1]. La reine, humiliée, semble céder aux objurgations de son confesseur et laisse croire à Monsieur Vincent qu'il a réussi à la dégoûter des opéras [2]. Mais elle garde vivace au fond de son cœur la passion de la musique. C'est par un nouvel opéra qu'elle célébrera, en 1654, la défaite des Frondeurs et le retour triomphal de Mazarin. Le succès des *Nozze di Peleo e di Theti* fera justice des attaques véhémentes dirigées contre le mélodrame italien par des polémistes à gages.

1. Quelques obscurs musiciens italiens demeurent pourtant : Evelyn qui passe par Paris, en 1650, note dans son journal, à la date du 6 février : « In the evening, came Sig^r^ Alessandro, one of ye Card^l^. Mazarin's musitians, and a person of greate name for his knowledge in g^t^ art, to visite my wife, and sung before divers persons of quality in my chamber ». Il m'a été impossible d'identifier ce mystérieux Signor Alessandro.

2. Lettre de Conrart à Félibien du 20 décembre 1647 : « Depuis la guérison du Roi, M. Vincent a dégousté la Reine de ces divertissemens (des opéras) en sorte que tous les ouvrages ont cessé. ». *Lettres familières de Mr Conrard*, Paris, Billaine, MDCLXXXI, p. 110.

CHAPITRE IV

OPÉRAS, CONCERTS ET BALLETS ITALIENS A LA COUR (1653-1659)

I. Venue à Paris de Carlo Caproli et de sa troupe. — Les *Nozze di Peleo e di Theti.* L'interprétation. Le succès.
II. Le troupe italienne de 1655 à 1659 : Un moine virtuose. — Offres de service. — La Signora Anna Bergerotti, Francesco Tagliavacca, Atto Melani.
III. Lulli et les ballets italiens : *Psyché, La Galanterie du temps, l'Amor malato, Alcidiane, la Raillerie.*

I

Mazarin rentra dans Paris le 3 février 1653. La Fronde était vaincue, les factieux en déroute, les princes rebelles en exil ou en prison, on pouvait s'amuser en paix. Le Carnaval fut l'occasion de folles prodigalités. Le *Ballet de la Nuit*, orné des machines de Torelli, ne dut pas coûter moins que l'*Orfeo*[1]. Pourtant, cette fois, personne ne murmura : il ne s'agissait plus d'un spectacle étranger, mais d'un divertissement national et dès lors il convenait de fermer les yeux sur la dépense.

Le succès fut immense et l'on put croire que l'opéra, dépouillé par le Ballet de cour de ses parures les plus belles, ne reparaîtrait plus en France[2]. Mais Mazarin restait fidèle au spectacle dont sa jeunesse avait été charmée et la Reine, en dépit des discours de M. Vincent, gardait un exquis souvenir de l'*Orfeo.* A peine réinstallé à Paris, Mazarin écrivit à l'abbé Buti, qui se

1. Cf. Henry Prunières et La Laurencie, *La Jeunesse de Lully.* S. I. M. 1909, p. 330. Sur la musique du *Ballet de la Nuit*, cf. H. Prunières, *Jean de Cambefort. Année musicale 1912*, Alcan, 1913 (in-8o).
2. V. au chapitre VII les essais de tragédies de machines et de ballets à grand spectacle destinés à faire concurrence aux opéras italiens.

trouvait à Rome, pour le prier de réunir une nouvelle troupe de chanteurs [1]. Comme le poète tardait à revenir, le cardinal le réclama à Antonio Barberini avec insistance: « Le roi, assure-t-il à la date du 25 septembre 1653, désire le retour ici du signor Buti et m'a donné l'ordre de prier Votre Eminence en son nom de bien vouloir le faire partir au plus tôt [2]. » A Rome, Buti n'était pas resté inactif, il avait écrit le livret du futur opéra : les *Nozze di Peleo e di Theti* et l'avait remis à son collaborateur, l'excellent musicien Carlo Caproli, dit *Carlo del violino.*

Le cardinal Antonio Barberini voulut bien avancer aux musiciens l'argent nécessaire au voyage. Le 5 novembre, Mazarin lui écrit [3] : « Le signor Buti me donnant avis que Votre Eminence aura la bonté de faire payer là-bas une somme au signor Carlo del Violino et aux musiciens qui doivent l'accompagner pour leur donner facilité de faire le voyage en cette cour, je prends la liberté de prier Votre Eminence de leur compter quatre cents doublons que je ferai payer à Paris à la personne que voudra bien désigner Votre Eminence. »

Carlo Caproli était attaché au service du prince Ludovisio, neveu du pape Innocent X, l'un des chefs de la faction espagnole. Il avait épousé une cantatrice, la signora Vittoria, et avait pour frère un compositeur de cantates estimé : le padre Jacopo

1. Buti ayant proposé à Mazarin un certain nombre de musiciens pour l'opéra, le Cardinal lui répond, le 29 août 1653 : « ...Approvo il parer di V. S. circa i musici ma, come gl' affari della campagna et i preparamenti per sacrare il Re in questo mese di settembre occupano per hora tutti i pensieri, se le mandaranno l'ultime resolutioni, subito che il Re sarà di ritorno a Parigi e frattanto resto con desiderio d'ogni sua prosperità. Parigi 29 Agosto 1653... » Bibl. Maz., Mss. 2218, p. 188.

2. « Il Re desidera il ritorno quà del Sig. Buti e mi ha commandato di pregarne in suo nome V. Em. la quale, se cosi li piace, sarà servita di farlo partire subito... » Bibl. Maz., Mss. 2218, p. 220.

Buti se préparait d'ailleurs à partir au premier jour comme en témoigne une lettre de l'Ambassadeur, en date du 6 octobre 1653. (*Rome*, 122, f° 411).

3. Post-scriptum d'une lettre écrite de Châlons au Cardinal Antonio le 5 novembre 1653 : « Accennandomi il Sr Buti che V. Em^za^ havrebbe la bontà di far pagare costì una somma al Sr Carlo del Violino et alli Musici che devono accompagnarlo per dar loro commodità di far il viaggio a questa corte, prendo la libertà di supplicar V. Em. a somministrar loro quattrocento doble che farò pagare in Parigi alla persona che piacerà all' Em^za^ Vr. di ordinare. » Bibl. du Vatican, *Barb. lat.* 8043, et Bibl. Maz., Ms. 2218, p. 262.

Caproli[1]. Carlo del Violino, aujourd'hui complètement oublié, jouissait au XVII[e] siècle d'une véritable célébrité. Berardi, dont les jugements sont empreints de la plus grande équité, le nomme avant Carissimi, Luigi Rossi et Tenaglia parmi les auteurs de cantates les plus renommés de son temps[2]. Il appartenait d'ailleurs à la même école que Luigi Rossi dont il devait être le disciple et Tenaglia dont il était l'émule[3]. Comme ces deux grands Maîtres, il s'inquiétait moins de découvrir de nouvelles combinaisons contrapontiques que de créer des airs d'une plastique parfaite. Artiste merveilleusement doué, inventeur de rythmes subtils, de mélodies expressives et caressantes, il était par excellence un musicien aristocratique et ses œuvres[4] s'adressaient à une élite assez raffinée pour en sentir les délicates beautés. Ces qualités, il faut l'avouer, n'étaient pas de nature à gagner un public aussi peu cultivé que celui de France à la cause de la musique italienne. Il eût fallu choisir un auteur ayant la veine populaire[5] ou capable de sacrifier au goût des Français qui ne voyaient point de salut pour la musique hors les ballets et les petites chansons. Mais l'abbé Buti

1. En tête d'un recueil du Conservatoire de Naples (*Canzoni di diversi autori 125.*) on lit ce titre : *Villanelle spirituali et altri Recitativi a una voce del P. Jac° Caproli Romano*, et plus loin : *Un' anima che disprezza il mondo del P. Iacopo Caproli Romano 1646*. Par la suite Jacopo Caproli vivra à Rome avec son frère. On trouve dans les comptes du Cardinal Antonio dans les Archives Barberini (à la Bibl. du Vatican) des billets autographes classés aux années 1657-1664 conçus en ces termes : « Al Sig[r] Gasparo Marchaccione mio Signore e Pron Oss[mo]. — Sig[r] Mio e Padrone Sig. — Prego la cortesia di V. S. farmi gratia di dare al presente Padre Jacopo Caproli, mio fratello, li soliti denari che Sua Em[za] Pron mi fé gratia per il mese di Novembre prossimo passato. Il medesimo Padre a voce renderà a V. S. quelle gratie che con tanta cortesia mi ha compartito, sperando, se piace a Dio di guardarmi da nuovi accidenti, di poterlo far di persona. Fra tanto confessandomeli obligat[mo], sono e sarò sempre di V. S. Mio Sig[r] Devot. et oblig. Servi[r] Carlo Caproli. »

2. V. Berardi, *Ragionamenti musicali*, 1681 (p. 136). B. N. Réserve V. 2477.

3. Il avait composé, aux environs de 1645, une magnifique cantate profane sur un poème de l'abbé Buti. Elle se trouve dans le recueil du Conservatoire de Naples dont nous avons parlé plus haut : « *Contro i pensieri inquieti. Poesia del Sig[r] Francesco Buti, Musica del Sig[r] Carlo Caproli Romano* ». Caproli appartenait donc à ce groupe des amis de Buti dont nous avons déjà maintes fois rencontré les noms : Luigi Rossi, Marco Marazzoli, Marc' Antonio Pasqualini, Gio. Carlo Rossi, etc.

4. On trouvera aux Pièces justificatives (VI) une bibliographie de ses œuvres. Le *Quellen Lexikon* de *Eitner* ne donne que des indications trop incomplètes à ce sujet.

5. Comme le vénitien Cavalli.

désirait pour collaborateur un romain comme lui [1]. Aussi s'adressa-t-il à Caproli qui lui semblait, avec raison, un des compositeurs les plus fins et le plus séduisants de Rome.

Buti n'attendit pas que la troupe d'opéra fût en état de partir pour se mettre en route [2]. Le 6 Décembre, le gazetier Loret avise le grand public de son retour à Paris :

Une muze docte et polie
Vient tout fraîchement d'Italie
Pour agir au balet royal
Qu'on doit danser au Carnaval,
Où l'on espère que ses veilles
Produiront de rares merveilles.
Ce poëte, de Rome party,
Est le mesme Monsieur Bouty
Dont l'esprit s'aquit maint trophée
Dans l'excellent poëme d'Orphée,
Qui fut devant Sa Majesté
En muzique reprézenté,
Avec pluzieurs machines telles
Qu'on n'en vid jamais de si belles [3].

Carlo Caproli quitta Rome, à la fin de novembre, avec les chanteurs qui devaient interpréter l'opéra. La nouvelle de son départ n'avait pas été bien accueillie du prince Ludovisio, furieux de voir son serviteur s'en aller à la cour de France. Caproli en gardait une grande mélancolie, comme en témoigne une longue lettre qu'il écrivit de Lyon au cardinal Antonio Barberini, le 5 janvier 1654 [4].

1. Sur le désir de Buti d'avoir affaire à des « romaneschi ». V. une lettre d'Atto Melani publiée par Ademollo, *Primi fasti della Musica ital. a Parigi*, p. 70.

2. Le 19 décembre 1653. Mazarin remercie le Signor Garopoli d'un recueil d'airs que Buti lui a remis de sa part. Bibl. Maz., Ms. 2218, deuxième partie, f° 309.

3. *Muze historique*, édit. Ravenel, tome I, p. 439.

4. Nous avons eu la bonne fortune de découvrir cette letttre à la Bibliothèque Nationale dans un Recueil de lettres adressées au Cardinal Antonio Barberini récemment acquis. Il est probable que cette correspondance s'est échappée par aventure des Archives Barberini, maintenant transférées à la Bibl. du Vatican. Voici le texte original de cette lettre :

Eminmo et Revmo Sigre et mio Pr̃one Colendo,

Da Monsieur Seveno V. E. haverà intesa per una mia da Marseglia l'infortunii et li patimenti del mare. Il po giorno dell' anno giungemmo in Lione. A Valenza c'in-

Votre Eminence aura appris par Monsieur Seveno, d'après ma lettre de Marseille, les infortunes et les souffrances que nous a causées l'état de la mer. Le premier jour de l'année nous sommes arrivés à Lyon. A Valence nous fîmes la rencontre de

contrammo nel S^e^ Prence^e^ di Conti quale mi fece chiamare per voler sapere che genti erano e di dove venivamo et dove andavamo ; li dissi chi siamo, chi ci ha dimandati e chi ci inviava. Mi tenne più d'un' hora con grad^a^ cortesia, dimandomi delle salute di V. E. e delle cose di Roma. Mi licenziò con farsi promettere di andarlo a visitare la sera a Vienna et poi a Lione et poi a Parigi.

La sera a Vienna ci fui, et condussi questi musici dalla mia moglie in poi, et lì facemmo un poco di musica, quale con grad^a^ benignità mostrò di gradirla et lo dimostrò con un honorevole regalo che forzatamente vuolse farci. Lo sentimmo anchora a Lione dove ci vi siamo trattenuti quattro giorni per riposo, essendocene grande bisogno, ma le spese di questi paesi che sono grandissime ci premono a partirsi et sarà di mattina li sei del corrente. Il Sig^r^ Cenami ci ha fatto eccessi di cortesia, et ho promesso riverir V. E. da parte di quelli Sig^ri^ Cenami, i quali veramente adorano il nome di V. E. Hanno sempre assistito a mia moglie et l'hanno condotta a spasso con il maggior amore et cortesia del mondo. Circa alla littera di tre mila franchi che V. E. m' ha fatto gratia, la presentai et il mercante mi voleva contare il danaro, ma li feci istanza che mi volesse farne una littera per Parigi, et perchè mi disse non haver rincontro in Parigi, li ha pagati al Sr Federico Cenami, et esso mi ha fatto una polica* di cambio per Parigi quale al mio arrivo la farò premettere et la terrò intatta, et non ne prenderò un soldo senza un' estrema necessità et consenso del Buti.

Resto con suplicar la benignità di V. E. a conservarmi la sua stimatissima protetione chè tornando in farsetto da Francia, sono contentissimo haver fatto questo viaggio, nè haver altro premio che la protetione e la servitù con V. E.

Non resto di recordare a V. E. che in ogni occasione procuri mantenermi la servitù mia con il Sr Prencipe Ludovisio, mio caro Padrone. Se bene credo che saranno parole al vento, poichè le offerte dell' aiuto di corte et della polica di cambio per Parigi sono svanite ; anzi non ha voluto permettere che mia moglie habbia mai più messo piede in casa sua, da che fu venuta la littera del Re e che V. E. li parlò a Ponterosso ; et con tutto che ci habbia fatto discorsi con molto sentimento, non ha voluto che ne meno nell' andar via sia mia moglie andata a far riverenza alla S^ra^ Principessa. Et questa cosa che l'ho sentita grandemente, ho rossore di scriverlo a V. E. ma conoscendo che ho gran bisogno di aiuto appresso S. Sig^ria^ et per questo prendo ardire di ricordarlo a V. E. come anche per farli sapere in che blivio mi trovo ; et altra fermezza et consolatione non ho che la memoria delle parole di V. E. Non mancherò sentitamente pregar S. D. M^a^ per la prosperità et felicità di V. E. al quale con ogni umiltà facio profond^me^ riverenze.

Lione li 5 Gennaio 1654.

Di V. E.

Suplico anchora V. E. spronare il sig^r^ Lotti a mandarmi delle ariette corte di versi poichè così le vogliono, et io non ho altra speranza che nel loro valore, et hora che ho quasi finito l'opera, mi metterò a fare l'opere che sua Sig^ria^ mi ha dato.

Hum^mo^ Dev^mo^ et Vol^mo^ Servitore
Carlo CAPROLI.

(B. Nat., *Nouv. acq. fr.*, 21113, f° 191).

* Nous respectons autant que possible l'orthographe du musicien. Il écrit *polica* pour *polizza*, *blivio* pour *bivio*, etc.

Monsieur le Prince de Conti qui me fit appeler pour savoir quels gens nous étions, d'où nous venions et où nous allions. Je lui dis qui nous étions, qui nous avait mandés et qui nous envoyait ici. Il me garda plus d'une heure avec beaucoup de politesse, me demandant des nouvelles de Votre Eminence et des affaires de Rome. Il me renvoya en me faisant promettre de l'aller voir le soir à Vienne, puis à Lyon et puis à Paris. Le soir à Vienne j'y allai et lui menai les chanteurs avec ma femme ; nous lui fîmes un peu de musique dont il témoigna, avec beaucoup de bonté, être satisfait et nous le prouva par un présent qu'il nous contraignit à accepter. Nous l'avons vu encore à Lyon où nous nous sommes arrêtés quatre jours afin de nous reposer, en ayant grand besoin. Mais les prix de ce pays qui sont très élevés nous engagent à partir, ce que nous ferons le 6 du courant au matin.

Le Signor Cenami [1] a fait avec nous assaut de courtoisie et j'ai promis de présenter à V. E. les respects des Signori Cenami qui, en vérité, adorent le nom de V. E. Ils ont tout le temps été fort assidus auprès de ma femme et l'ont conduite à la promenade avec la plus grande amabilité et la plus grande politesse du monde. Quant à la lettre de trois mille francs que Votre Eminence m'a donnée, je l'ai présentée et le négociant m'en voulait verser le montant, mais je le priai de bien vouloir me faire une lettre sur Paris et comme il me disait qu'il n'avait pas de correspondant à Paris, il a remis la somme au sieur Federico Cenami qui m'a donné une lettre de change sur Paris. A mon arrivée je la ferai mettre en compte et la garderai intacte sans en prendre un sou à moins d'extrême nécessité et avec le consentement de Buti.

Il me reste à implorer la bienveillance de Votre Eminence pour qu'elle me conserve sa protection qui m'est très précieuse. Dussai-je revenir en chemise de France, je serai encore très heureux d'avoir fait ce voyage sans avoir d'autre récompense que la protection et le service de Votre Eminence. Je me permets de rappeler à V. E. qu'en toute occasion, elle doit

1. Grand banquier italien fixé à Lyon,

essayer de me conserver ma charge chez le Prince Ludovisio, mon cher maître. Aussi bien je crois que ce seront paroles au vent, puisque les promesses de gratifications et de lettre de change pour Paris se sont évanouies. Bien plus, il n'a pas voulu permettre à ma femme de remettre les pieds en sa maison après que fut arrivée la lettre du Roi et que Votre Eminence lui eût parlé à Ponterosso et, malgré ses grandes démonstrations de bon vouloir, il n'a même pas voulu qu'avant son départ ma femme allât faire la révérence à Madame la Princesse. Et cet affront que j'ai vivement ressenti, je rougis d'en avertir V. E. mais, sachant que j'ai grand besoin d'aide auprès de Sa Seigneurie, je prends l'audace de le rappeler à V. E, comme aussi de lui faire savoir en quel embarras je me trouve. Je n'ai d'autre réconfort et d'autre consolation que le souvenir des paroles de V. E. Je ne manquerai pas de prier très dévotement Notre-Dame Marie pour la prospérité et la félicité de V. E. à laquelle en toute humilité je fais une profonde révérence.

Lyon, le 5 janvier 1654.

Je supplie encore V. E. de presser le Signor Lotti[1] de m'envoyer des ariettes en petits vers puisqu'ils les veulent ainsi et je mets toute mon espérance dans leur mérite et maintenant que j'ai presque terminé l'opéra, je vais me mettre à travailler aux ouvrages que Sa Seigneurie m'a commandés.

De V. E. le très humble, très dévoué et très obéissant serviteur.

Carlo Caproli.

Quelques semaines plus tard, la troupe débarqua à Paris excitant un grand mouvement de curiosité, car depuis plusieurs

1. Le poète Giovanni Lotti, au service du Cardinal Antonio, auteur d'un grand nombre de paroles de canzoni, de cantates et même d'opéras et d'oratorios. Il avait été pourvu d'un bénéfice à Sta Maria Maggiore en 1641. (V. *Rome*, 75, f° 240). En 1646, Elpidio Benedetti mandait à Mazarin que Lotti avait grand désir de venir en France. (*Rome*, 96). Une lettre de Mazarin du 6 février 1654 remercie Lotti de l'envoi de ses œuvres qu'il promet d'essayer de faire éditer à Paris. (*France*, 270, f° 46).

années, on n'avait plus vu de castrats italiens. Loret annonce à ses lecteurs la nouvelle du jour, le 31 janvier.

J'apris hier, en mangeant ma soupe,
Qu'une belle et gaillarde troupe
De très-rares comédiens,
Et mesmes grands muziciens,
Ariva lundy de Mantouë,
Naples, Turin, Rome et Padouë,
Pour être du balet royal
Qu'on doit danser au Carnaval.
On dit que ce seront merveilles,
Et que les yeux et les oreilles
Des spectateurs tous ébaudis
Feront illec leur paradis [1].

Carlo Caproli fut accueilli par le cardinal Mazarin avec beaucoup d'honneur et pourvu de la charge de *Maistre de la Musique du Cabinet du Roy* [2] c'est-à-dire de l'intendance et de la direction de la troupe italienne. Aussitôt arrivé, il se mit à l'œuvre et distribua les rôles de son opéra entre les musiciens italiens qui servaient de protagonistes et quelques chanteurs français qui faisaient leur partie dans les chœurs. Apparemment Torelli fut une fois de plus en retard, car on ne put être prêt pour le carnaval et l'on dut improviser le *ballet des proverbes* [3] pour divertir la cour durant les jours gras. Depuis de longues années on n'avait pas vu, à Paris, tant de réjouissances. Ce n'était partout que bals, comédies, ballets et concerts. Scarron s'en émerveillait :

1. *Muze historique*, édit. Ravenel, I, 461.

2. Une copie du brevet de la charge de Me de la Musique du Cabinet attribuée à Caproli se trouve dans les *Registres de la Secretairerie du Roi* à la Bibl. Nat., *Ms. fr.* 10252, p. 147. En voici le texte rédigé en termes flatteurs pour Caproli : « Aujourd'hui... 1654, le Roy, estant à Paris, ayant creu ne pouvoir donner au sr Charles Caprole un tesmoignage plus particulier de l'estime qu'il fait de son mérite et de la confiance qu'il a en son affection et en son expérience qu'en le retenant pour servir auprès de sa personne. Sa Majesté pour ces considérations luy a donné la charge de Me de la Musique de son Cabinet. Pour par led. sr Caprole desormais exercer et jouir et user aux honneurs et autres prérogatives, gages et droictz qui luy seront ordonnez par ses Estats en vertu du présent brevet qu'Elle a signé. »

3. Dansé le 17 février. V. *la Jeunesse de Lully*, *S. I. M.*, 1909, p. 331 et 332.

Cette année est fertile en masques
Autant que la Biscaye en basques [1].

Mais toutes ces fêtes ne faisaient pas oublier aux courtisans le Grand ballet royal dont on annonçait la représentation après Pâques.

Le 3 avril, Ercole Manzieri écrit au duc de Modène qu'aussitôt après les fêtes on donnera à la cour le plaisir du grand ballet auquel on travaille depuis tant de mois [2] et, le 2, la gazette rimée de Loret répand la nouvelle à travers Paris.

Enfin le grand Balet Royal
Qui n'a jamais eu son égal,
Soit pour l'apareil magnifique,
Pour la danse ou pour la muzique,
Inventé par le sieur Bouty
Lequel n'est pas un aprenty,
Mais un homme sublime et rare,
Qu'aux plus beaux esprits l'on compare
Tant du prézent que du passé
Sera, dit-on, Lundy dansé... [3]

Le lundi tombait un 13; est-ce pour cette raison superstitieuse ou pour une autre cause que la première n'eut lieu que le mardi? nous l'ignorons. Le roi était revenu de Saint-Germain à Paris, le mercredi 8, afin de prendre part aux répétitions du 9 et du 11 avril [4]. Il devait être le héros de la fête et

1. *Recueil des épitres en vers burlesques de Mr Scarron et d'autres autheurs sur ce qui s'est passé de plus remarquable en l'année 1655*. Paris, Lesselin, MDCLVI (Bibl. de l'Arsenal, B. L. 9323, in-4°, p. 29.)

2. « Passati i giorni delle prossime feste si darà la corte alla festa del Gran Balletto per cui si travaglia già molti mesi sono, per sortire poi immediatamente dopo in campagna ». Arch. de Modène. *Francia*. Lettere del Residente Ercole Manzini. (3 Aprile 1654.)

3. *Muze historique*, éd. Ravenel, I, 484.

4. Le 10 avril, le résident de Toscane, Barducci, écrit : « ... a San Germano, dove S. M. si trattenne sin' al Mercoledi seguente, essendo poi venuta quà per provare il suo gran' Balletto et la commedia in musica, come seguì ieri et doverà provarsi anche domani, havendo S. M. risoluto di rappresentare l'un e l'altro Lunedi prossimo per la prima volta con tutte le macchine inventate da Torelli ». (Arch. de Florence, *Mediceo* 4658.) Le même jour, le Nonce écrit au Pape : « Nella seguente settimana si farà la festa in corte del Ballo del Re con macchine e Musiche di Musici venuti per quest'effetto d'Italia ». (*Nunziatura di Francia*, 108. Arch. du Vatican).

danser six entrées sous les costumes les plus divers : Apollon, Dryade, Furie, Indien etc... Mazarin et la reine avaient saisi cette occasion de le faire acclamer par son peuple, comptant sur la grâce et la prestance du noble baladin pour lui gagner tous les cœurs. La salle du Palais-Royal leur avait paru trop petite [1] pour contenir la foule que ne manquerait pas d'attirer l'annonce d'un pareil spectacle et ils avaient décidé de faire représenter l'opéra dans la salle du Petit-Bourbon, capable de contenir plusieurs milliers de spectateurs [2].

Nous avons de la représentation divers comptes rendus qui attestent le succès éclatant des *Nozze di Peleo e di Theti*. Le gazetier Loret, invité par ordre de la reine, assistait à la première. On voit par son récit que le *service d'ordre* avait été mieux réglé que pour l'*Orfeo*. Les invités étaient l'objet de nombreuses attentions :

Quelqu'un m'aporta de quoy vivre,
Bontemps me fit prézent d'un livre,
De la bougie on me donna [3]...

Cette dernière précaution n'était pas inutile : la salle n'était pas si bien éclairée que la scène, et la bougie était nécessaire pour suivre sur le livret les paroles chantées et les péripéties de l'intrigue [4]. Comme de juste, Loret célèbre d'abord Torelli dont l'art surpasse les prodiges des plus fameux magiciens, puis il vante la Musique.

Jamais dans le vague des airs
On n'oüit de si doux concers,
Soit de luts, soit de voix humaines,
Qui du moins étoient deux douzaines [5].

1. Elle était d'ailleurs en fort mauvais état et avait besoin d'importantes réparations.
2. V. la description de la salle dans *Le Ballet de Cour en France avant Lully*. Chap. IV.
3. *Op. cit.*, I, p. 485.
4. Il en sera longtemps encore ainsi à l'opéra. Cf. Lecerf de La Viéville, *Comparaison de la Musique italienne et de la Musique françoise*. Bruxelles, 1705, p. 42.
5. *Op. cit.*, p. 486.

Il s'enthousiasme au souvenir des entrées de ballet, du combat à la barrière, de tout ce qu'il a vu et Dieu sait ce qu'il a vu « sur ce théâtre merveilleux » :

On y vid chanter des Nayades,
On y vid danser des Dryades,
Des monstres et des péroquets
(Mais sans jargons et sans caquets) ;
On y vid des dieux la demeure
. . . .
On y vid la Paix et la Guerre,
l'Air, la Mer, l'Enfer et la Terre...

Loret, gazetier à gages, pourraît être suspect de partialité si son témoignage ne nous était confirmé par celui des Ambassadeurs italiens présents à la représentation, tous gens désintéressés et dilettantes avertis.

« Le grand ballet royal et la Comédie en musique, écrit Barducci, le 17 avril [1], ont été représentés mardi soir pour la première fois et hier soir pour la seconde et la nombreuse assistance demeura entièrement charmée par la suavité de la musique, la beauté des entrées de ballet, la variété et la richesse des décors et des machines, mais, par dessus tout, fut admirée l'élégance du Roi qui ne parut pas fatigué malgré le grand nombre d'entrées qu'il eût à danser dans le Ballet. Monsieur le Cardinal Mazarin n'a pu avoir le plaisir de la première, ni de la seconde représentation, Son Eminence étant travaillée de douleurs néphrétiques.... » Le nonce Bagni mandait au pape le même jour un compte rendu analogue [2] : « Le ballet et la

1. Lettre du 17 avril 1654 : « Il gran Balletto Reale et la commedia in musica furno rappresentati Martedi sera per la prima volta et ier sera per la seconda et il gran numero degli assistenti restò interamente appagato dell'esquisitezza della musica, della vaghezza dell' ingressi de' balli et della varietà et ricchezza delle scene e delle macchine, ma sopra tutto fu' ammirata la leggiadria del Re che si mostrò anche indefesso nella frequenza dell' ingressi che S. M. fece nel Balletto. Il Sig[r] Cardinale Mazzarini non ha potuto godere nè della prima, nè della seconda rappresentazione, trovandosi tutta via l'Em[za] S. travagliata da dolori nefritici de' quali procura di sollevarsi con continui rimedii... » (*Medicéo* 4658.)

2. Arch. du Vatican. *Nunziatura di Francia* 108, Arm. II : « Fu provato il Ballo e festa in musica del Re, sabbato li 11, e dopo fu fatto per la prima volta in publico con l'intervento della Regina et Ambasciatori che furono invitati in nome di S. M[tà] con

fête en musique du Roi ont été répétés le samedi 11 et ensuite ont été représentés publiquement, la première fois, en présence de la Reine et des ambassadeurs qui y furent invités de la part de S. M. ainsi que d'un grand concours de peuple. Le tout parut magnifique et fut loué universellement. Les représentations vont continuer, à ce qu'on dit, encore une dizaine de fois, pour l'avantage et le plaisir de tout le monde ». Autant qu'on peut conjecturer d'une autre lettre du résident Barducci, la mise au point des machines n'était pas encore parfaite puisqu'on l'améliora par la suite : « Son Eminence étant délivrée à présent de ses douleurs néphrétiques, écrit-il le 24 avril [1], assista mardi soir à la quatrième représentation du Grand Ballet royal et de la Comédie en musique, qui eurent un merveilleux succès, car on a remédié aux défauts qui avaient été notés lors des représentations antérieures. Le Roi y prend un tel plaisir qu'il a voulu qu'on donnât hier soir la pièce de nouveau et qu'il a résolu de continuer à la faire jouer encore cinq fois pour que tout le monde pût en avoir le plaisir : les ambassadeurs et autres ministres des Princes, la Magistrature de la ville, le Parlement et les membres des autres tribunaux ayant été déjà invités ».

Loret, dans sa gazette du 25 avril, nous confirme le succès enregistré au lendemain de la première :

Nôtre monarque prend la peine
De danser trois fois la semaine
Son balet, qu'on nomme en maints lieux
Le charmant paradis des yeux [2].

gran concorso di Popolo, essendo il tutto riuscito con magnificenza e lode universale. E si rappresentarà, per quanto dicono, altre dieci volte ancora per maggr commodità e sodisfattione di tutti. »

1. Arch. de Florence. *Mediceo* 4658. « ... restando al presente S. E. libera da i suoi dolori nefritici, et Martedì sera intervenne per la prima volta alla 4ta rappresentazione del Gran Balletto reale et della Commedia in Musica che riuscirno maravigliosamente, essendosi rimediato a 'i difetti che si erano osservati nelle antecedenti rappresentationi et con tanto gusto del Re, che S. M. volse farla di nuovo ier sera et ha risoluto di continuarla per altre cinque volte, anche perchè ciascuno ne possa godere, essendosi di già stati invitati li Ambasri et altri Ministri di Principi, il Magistrato della Città et il Parlamento et l'istesso seguito delli altri tribunali. »

2. *Op. cit.*, I, p. 489. V. encore sur le ballet des *Noces de Thétis* les gazettes rimées des 2, 16 et 23 mai.

Les représentations ne prirent fin que vers le 20 mai. Aux deux dernières on laissa pénétrer la foule librement « Sa Majesté par une bonté particulière voulant que tout le peuple pût avoir sa part de ce rare divertissement [1] ».

Si nous devions nous faire une idée des *Nozze di Peleo e di Theti* d'après les seuls témoignages contemporains nous serions fort embarrassés ! Qu'était au juste cette pièce où chantaient des virtuoses italiens, où dansaient des seigneurs français, que les uns appellent une Comédie, les autres un Ballet ? Le titre de la pièce imprimée définit assez exactement cette *festa in musica* : « Comédie italienne en musique entremeslée d'un ballet sur le mesme sujet [2] ». L'*Orfeo* avait été un véritable opéra ; les ballets qui s'y trouvaient n'avaient qu'un rôle en quelque sorte décoratif et étaient dansés par des professionnels. Au contraire dans *Les Nozze di Peleo e di Theti* la fusion de l'opéra italien et du ballet de Cour français est aussi complète que possible. Le ballet, au lieu de se suffire à lui-même, tire sa raison d'être de la « comédie » et celle-ci fait participer le ballet à l'action dramatique.

Mazarin, nous dit le livret [3], avait pris soin « de former lui-même le dessein de ce grand ballet et de cette superbe comédie ». On reconnaît bien, dans cet ingénieux compromis, la main de l'astucieux Cardinal. Voulant aider l'opéra à prendre racine sur le sol français, il lui donne pour appui le genre national du ballet de Cour.

1. *Gazette*, 1654, p. 428.

2. *Les | Nopces | de Pélée | et Thetis | comédie italienne en musique | entremeslée d'un ballet sur le | mesme sujet dansé par | Sa Majesté |* A Paris | chez Robert Ballard, seul imprimeur | du Roy pour la Musique | MDCLIV. — *Le Nozze | di Peleo | e di Theti* | Commedia | — Bibl. Nat., *Réserve* Yf. 1460. — Comme on voit, ce recueil comprend deux livrets distincts : le ballet et l'opéra italien. A la fin du Ballet on lit : « *Ce qui suit est la comédie italienne traduite en vers françois par un autre que par celui qui a fait le ballet.* »

3. *Description particulière du grand Ballet et Comédie des Nopces de Pélée et de Thétis avec les machines, changemens de scène, habits et tout ce qui a fait admirer ces merveilleuses représentations... Dedié à Monsieur le Comte de S. Aignan, Premier gentilhomme de la Chambre du Roy.* Robert Ballard MDCLIV. (Ce troisième livret relatif à l'opéra de Caproli est d'une rareté excessive. Il n'avait encore jamais été signalé. On le trouve relié à la suite des deux premiers dans un superbe exemplaire in-folio (rel. en maroquin) à la *Réserve* du Conservatoire.

Chaque scène de la comédie « donne occasion » à une entrée de ballet. L'opéra est ainsi formé de deux parties juxtaposées, mais séparément composées. Tandis que l'abbé Buti écrit en vers italiens le livret et que Carlo Caproli le met en musique, le comte de Saint-Aignan, aidé des chorégraphes de la Cour, règle les danses, les musiciens français en composent les airs et Benserade, de sa plume malicieuse, émaille de traits piquants *les vers pour les personnages du ballet*[1].

La partition des *Nozze di Peleo* a disparu, il ne nous reste, en fait de musique, que les airs du ballet français recueillis par Philidor[2]. On ne saurait le regretter assez : les œuvres de musique de chambre et les oratorios de Carlo Caproli[3] attestent un musicien de race, délicat et raffiné, un des maîtres les mieux doués de l'école romano-napolitaine.

Pour le livret, nous sommes à même d'en apprécier la valeur, Mazarin ayant pris soin de le faire imprimer[4]. Il n'est ni meilleur, ni pire que celui de l'*Orfeo*. A lire l'argument, l'action semble assez simple : « Pélée, Roy de Thessalie, amoureux de Thétis et traversé de deux puissants rivaux, Jupiter et Neptune, fait en sorte, par les conseils de Chiron et par le secours de Prométhée, que l'un et l'autre sont à la fin exclus de leur prétention. Neptune s'en désiste à cause de sa vieillesse et Jupiter encore plus vieux, mais aussi beaucoup plus considérable, y renonce de luy-mesme pour son propre intérêt. Ainsi Thétis, plainement persuadée de la constance et de la fidélité de son amant, consent à l'épouser et l'on célèbre le mariage où se fait un grand concours de Dieux et de Déesses ». Suivant son habitude, Buti complique cette intrigue d'une foule d'incidents baroques et réussit à la rendre aussi incohérente et bizarre qu'il se peut imaginer.

1. Sur le genre poétique des « Vers pour les personnages du Ballet ». Cf. H. Prunières., *Le Ballet de cour en France*, chap. V. — Victor Fournel, *Contemporains de Molière*, tome II, p. 190 et suiv.

2. *Collection Philidor* au Conservatoire. Tome IV. Les airs sont très sommairement notés pour dessus et basse seulement.

3. En particulier son oratorio *Davide prevaricante e poi pentito* que possède la Hofbibliothek de Vienne.

4. B. N., *Réserve* Yf. 1460 et *Réserve* du Conservatoire.

Après un Prologue où le Roi, figurant Apollon, descend du Parnasse, salué par les chants des Fleuves et des Néréides, commence la comédie proprement dite. Le théâtre représente la grotte du centaure Chiron, faite de rochers affreux et « ouverte des deux côtés [1] » Pélée confie sa peine au Sage. Celui-ci lui conseille d'aller consulter Prométhée, enchaîné sur le Caucase, et évoque quatre sorciers et quatre sorcières qui font « un charme en dançant » et enlèvent Pélée « dans un char volant ». A cette sombre vision succède un agréable paysage maritime. Thétis paraît « sur une grande coquille conduite par un demy dieu marin et toute environnée d'une belle troupe de pêcheurs de corail ». Elle se rencontre avec Neptune, « tiré par des chevaux marins », qui lui déclare sa flamme et, furieux d'être repoussé, frappe la mer de son trident pour déchaîner une terrible tempête. Thétis se réfugie à terre et les pêcheurs font « entre eux une dance pour tascher de la divertir ». La scène suivante montre les efforts infructueux de Jupiter pour séduire Thétis. Le roi des dieux recourt à la force et enlève Thétis dans un nuage, quand, jalouse, Junon accourt. Elle appelle à son aide les Furies qui sortent de la gueule d'un monstre ; Jupiter s'enfuit sur son aigle, tandis que les Furies, « toutes glorieuses d'avoir utilement servi au ressentiment de la déesse » exécutent une danse de caractère.

Au deuxième acte, Prométhée converse avec Pélée : « Hélas ! gémit le Titan, trop audacieux, j'ai ravi le feu du soleil », « Et moi, proteste Pélée, j'ai brûlé mon âme aux flammes des yeux de Thétis [2] ». Prométhée prédit que Jupiter se désistera par ambition et le roi le quitte « extrêmement consolé » pendant que des Sauvages se livrent à une danse bizarre en agitant leurs massues. La scène suivante nous montre l'accomplisse-

1. V. *Décorations et Machines aprestées aux Nopces de Tétis ; Ballet Royal représenté en la salle du Petit Bourbon, par Jacques Torelli inventeur* (in f°) Rob. Ballard, MDCLIV. Ce volume, le quatrième ayant pour objet la représentation des *Nozze di Peleo*, fut édité avec grand luxe et contient un grand nombre de planches gravées par Silvestre montrant les divers décors de Torelli. Une description du spectacle accompagne ces estampes. B. Nat. Yf. f° 53.

2. Prom. : « Dal Sole, ahi troppo audace, il foco io presi.
Peleo : — Et io di Theti a i rai l'anima accesi. »

ment de la prédiction de Prométhée. Jupiter apprend de Mercure que le fils qui naîtra de Thétis sera plus puissant que son père. Craignant le sort de Saturne, le Dieu renonce à son amour et ordonne aux Dryades de danser pour célébrer sa liberté reconquise.

Driadi belle, festeggiate
La mia nova libertà.

La troisième scène n'a qu'un rapport éloigné avec l'action. On assiste à une fête guerrière en l'honneur du Dieu Mars. Les chevaliers de Thessalie, après avoir longuement défilé, combattent à la pique et à l'épée. Les sacrificateurs séparent les adversaires. Le Dieu rend alors son oracle : *Torna il Re di Thessaglia al fin' contento.* L'acte se termine sur un chœur d'allégresse et sur les danses des chevaliers et des courtisans.

L'acte III fait paraître le portique du Palais de Thétis. Chiron engage Pélée à aller trouver la déesse et les « académistes » du Sage, « habillés en Indiens», dansent pour se réjouir du retour du Roi de Thessalie.

La scène II nous fait assister à d'étonnants prodiges : Pélée déclare sa flamme à Thétis, celle-ci pour l'éprouver se change tour à tour en lion, en monstre, en rocher, mais Pélée ne cesse de protester de son amour. Tant de constance triomphe de la résistance de Thétis qui accorde sa main au roi de Thessalie [1]. Après un tendre duo d'amour, on assiste aux noces de

1. En ces termes :

Amor, difendere
Da te quest'alma
Io più non sò,
Nè più contendere
A te la Palma
Non voglio no ;
Vanta più tu
Superbo Arcier
Tra le tue glorie
Mia servitù.
Chè solo in ver
Da tue vittorie
Salvo sen va
Chi cor non ha
Troppo il tuo ardore e la tua fè poteo
Ecco mi tua, Peleo...

Ce fragment donne une idée de la banalité et de la faiblesse des vers de Buti.

Thétis et de Pélée, célébrées par tous les dieux de l'Olympe : « Thétis et Pélée paroissent assis sur un haut throsne dont le dessus se change en une perspective du firmament où sont les amours ; et l'autre partie de la Scène se forme en une nuée au travers de laquelle brillent toutes les déités accourues aux nopces. Hercule y amène Prométhée délivré par ordre de Jupiter. Cependant Junon et Hyménée, accompagnés des Intelligences qui composent l'harmonie céleste descendent dans une grande machine, et tout cela s'estant joint aux Arts libéraux et méchaniques de l'invention de Prométhée qui les a conduits en ce lieu, il se fait un grand ballet à terre, tandis que les petits amours en font un austre au plus haut du ciel ».

Le librettiste, comme on en peut juger, s'était efforcé de tenir la balance égale entre le ballet de Cour et l'opéra, mais, à la représentation, l'équilibre fut certainement rompu à l'avantage du premier genre [1]. A coup sûr les spectateurs français furent moins charmés des conseils du centaure Chiron à Pélée que de la fête indienne qui suivit, où l'on vit le gros M. Hesselin, juché sur un chameau, présider aux ébats des Académistes vêtus de costumes bariolés de plumes tricolores et frappant en cadence « de petits tambours faits en forme de miroirs [2] ». Parmi ces indiens figurait le jeune Louis et à ses côtés un baladin dont on admirait fort l'agilité : Baptiste Lulli depuis un an au service du Roi [3].

Nous sommes assez bien renseignés sur l'interprétation de l'opéra. Les chanteurs français de la Chambre y parurent aux

1. Marolles parle de la représentation comme s'il s'agissait d'un ballet. *Mémoires*. Amsterdam, MDCCLV (in-8º), tome III, p. 122-125.

2. V. les descriptions du gazetier Loret qui est surtout attentif aux ballets. La bibliothèque de l'Institut possède un précieux recueil contenant les dessins coloriés des costumes du ballet des *Noces de Thétis et de Pélée*. (*Description particulière du grand Ballet et Comédie des Nopces de Pélée et de Thétis*). N. 196. Nous avons publié deux reproductions de ces dessins dans l'étude déjà citée sur la *Jeunesse de Lully* et une autre dans notre volume sur *Lully*, de la Collect. Laurens, p. 16.

3. Suivant l'habitude du temps, les entrées difficiles à exécuter étaient réservées à un petit nombre de Seigneurs renommés pour leur adresse qu'entouraient des danseurs professionnels. Les entrées nobles et majestueuses étaient réservées aux dames et aux courtisans dont les talents chorégraphiques étaient moins prisés.

côtés des italiens du Cabinet du Roi. Ce fait prouve que nos artistes connaissaient et pratiquaient la musique italienne puisqu'ils étaient capables de la chanter. C'est là un symptôme nouveau d'italianisme, car, en 1647, il ne semble pas qu'aucun musicien français ait pris part à la représentation de l'*Orfeo*. Ajoutons pourtant que les étrangers, comme il est naturel, demeurèrent les protagonistes des *Nozze di Peleo* et que les Français ne tinrent que des rôles épisodiques. Voici la distribution de la pièce telle que nous avons pu l'établir approximativement [1].

PERSONNAGES DU PROLOGUE :

Antonio d'Imola	*I fleuve.*
Le sieur Valié	*I fleuve.*
Girolamo Pignani, Thomas Stafford, Cambefort, Hédouin, Beaumont . . Coulon (page)	*Chœur des Néréides.*

PERSONNAGES DU DRAME :

Signora Vittoria Caproli.	*Thétis.*
Signor Giuseppe da Torino.	*Pélée.*
Girolamo Pignani	*Junon, Mercure.*
Filiberto Ghigof (?)	*Chiron.*
Antonio d'Imola	*Neptune, Jupiter.*
Ribera.	*Un Eunuque.*
Thomas Stafford	*Prométhée.*
Cambefort, Beaumont. . . . . . . Coulon, Le Lorain (pages)	*Chœur des Sirènes.*
L'Alleman, Hédouin, Valié, Le Verd. .	*Chœur des Tritons.*
Cambefort, L'Alleman, Hédouin, Beaumont, Sr Stafford, Antonio d'Imola, Girolamo Pignani, Coulon (page).	*Chœur des Sacrificateurs.*

Les musiciens français dont les noms sont cités ici appartiennent tous à la musique du Roi [2]. Le plus illustre d'entre

1. D'après les divers livrets cités plus haut.
2. Le fameux claveciniste Chambonnières paraissait aussi sur le théâtre, mais il remplissait un rôle muet : *un hérault*.

eux, Jean de Cambefort, protégé de Mazarin, allait avant peu passer surintendant de la musique de la chambre[1] et s'était déjà distingué en composant les airs du *ballet de la Nuit* (1653). Nous sommes moins bien renseignés sur les artistes italiens desquels seuls nous avons à nous occuper ici. Girolamo Pignani nous est connu par deux remarquables cantates de sa composition insérées avec des œuvres de Carlo Caproli et de Luigi Rossi dans le recueil de Playford de 1679[2]. De sa vie, nous ne savons pas grand' chose : on le retrouve à la Cour de Copenhague, vers 1661. Il y travaille à un opéra de *Cadmus*, en 1663, en collaboration, semble-t-il, avec Forster[3]. A Copenhague, à la même époque, nous trouvons un musicien italien nommé Giuseppe Petrucci. Est-ce là le Signor Giuseppe di Torino qui chantait dans *le Nozze di Peleo*, ou doit-on identifier celui-ci avec le castrat Giuseppe Bianchi[4] qui par deux fois était déjà venu de Rome à Paris[5] ? Qui est Antonio d'Imola ? quel nom estropié cache celui de « Philiberto Ghigof » ? Autant de questions auxquelles nous ne saurions répondre. On croirait pouvoir expliquer la présence de l'anglais Thomas Stafford[6] parmi ces artistes ultramontains en rappelant que la Reine d'Angleterre, le duc d'York, son fils, et une partie de leur Cour assistaient aux *Nozze di Peleo e di Theti*. Mais, en réalité, Thomas Stafford arrivait directement de Rome avec

1. Cf. Henry Prunières, *Jean de Cambefort, Surintendant de la Musique du Roi* (.....-1661). *Année musicale 1912*. Alcan, 1913, in-8°.

2. Ce sont les canzoni : *Dite che far poss'io* et *Lidia in vano*. Il n'existe que deux exemplaires connus du recueil de Playford : *Scelta di canzonette italiane de più autori, Dedicate agli Amatori della Musica*. Printed at London, 1679, by A Godbid and J. Playford, in little-Britain. 1 vol. 8° (British Museum et B. Barberini au Vatican ; copie au Conservatoire de Bruxelles). Il est à noter que la dédicace au lecteur est signée du nom de Pignani. Ce volume est précieux, car il contient des œuvres de Luigi Rossi, Carissimi, Caproli, Cesti, Pasquini, Stradella. Tous ces auteurs appartiennent à la même école et l'art de Stradella continue logiquement celui de Luigi Rossi.

3. Pirro, *Buxtehude*. Paris, Fischbacher, 1913 (in-8°), pp. 69 et 70.

4. Il est plus probable que c'était en réalité un certain Giuseppe Schiavetti qui se trouvait à Rome en 1653.

5. Il est à noter que Giuseppe Bianchi paraît, pendant quelques mois, en 1658, sur la liste des chanteurs de la Hof-Musikkapelle de Vienne. Köchel, *op. cit.*, p. 63.

6. On trouve dans les recueils de Playford divers airs et chansons de cet auteur. Cf. *Choice Ayres and dialogues*, London, 1675. *New Ayres and dialogues*, London, 1678.

la troupe de Caproli. Il s'était sans doute rendu en Italie pour y étudier le chant sous la discipline du grand Luigi Rossi, car nous le voyons, le 23 février 1653, assister à l'ouverture du testament du musicien aux côtés de l'auteur de la *Diana schernita*, Cornachioli, et de quelques inconnus : Giuseppe Schiavetti, Lubiani, Panatini, etc [1].

Torelli, pour célébrer l'éclatant succès des *Nozze di Peleo*, donna une grande fête à laquelle il convia les auteurs et les interprètes de l'Opéra [2]. On tira un superbe feu d'artifice et à la table du festin prirent place gaiement, autour du maître du lieu, Francesco Buti, Carlo Caproli, et toutes les divinités de l'Olympe dépouillées de leurs attributs encombrants. Le jeune garçon qui avait servi à figurer la croupe du Centaure Chiron [3] versait à boire aux convives. Le cavalier Amalteo [4] déclama au milieu des applaudissements une pièce de circonstance où il louait avec esprit tous ceux qui avaient eu part à la réussite de l'œuvre et badinait agréablement sur la réconciliation de Jupiter et de Neptune représentés par le seul Antonio d'Imola.

Mazarin, enchanté du succès des *Nozze di Peleo*, qui le consolait des critiques naguère adressées à l'*Orfeo*, résolut d'éterniser le souvenir de cette représentation en faisant imprimer non seulement le livret et les vers pour les personnages du ballet, mais encore une minutieuse description du spectacle, accompagnée de planches gravées qui reproduisaient les décors et les machines [5]. Cette dernière publication fut dédiée à M. Le Comte de Saint Aignan, premier gentilhomme de la chambre du Roi, qui avait pris une part active aux préparatifs de l'opéra : « On sait bien Monseigneur, disait Ballard, dans sa

1. Cametti, *Documenti inediti su la vita di Luigi Rossi. Sammelbände des I. M. G.* 1913, p. 17.

2. V. aux Pièces justificatives (V) le poème du cavalier Amalteo : « *Per la ricreazione e fuoco di Gioia fatti dal Signor Giacomo Torelli, ingegnere di Sua Maestà christianissima Ai Signori, Musici e Personaggi delle Nozze di Thetide e Peleo per la felice riuscita dell' opera* ».

3. Un dessin du recueil de costumes de ballets de la collection James de Rothschild montre le dispositif employé pour cet effet scénique (f° 39 v°).

4. Ce poète était déjà en France en 1652 : à cette date, il reçoit un don de 300 livres de la Reine. (Bibl. Nat., *Mss. Cinq cents Colbert*, 106, f° 303 v°).

5. V. l'exemplaire déjà cité de *la Réserve* du Conservatoire.

dédicace, que Son Eminence qui s'intéresse jusque dans les moindres choses qui regardent la grandeur et la réputation du Royaume avec ce même génie qui agit si bien dans les plus importantes affaires, s'est donné la peine de former luy-mesme le dessein de ce grand ballet et de cette superbe comédie, que Monsieur Bouty, l'un des plus beaux esprits de ce temps, a fait les vers qui ont esté chantez par la Musique, que M. de Benserade, toujours admirable en ses productions, a fait les Arguments et les Vers du ballet et que le Seigneur Torel en a inventé les superbes machines, mais, Monseigneur, la richesse des habits, le choix des Airs et des Pas et l'assortiment merveilleux de tant de différentes pièces qui ont composé cet admirable tout, ne sont dus qu'à vous seul. »

La *Gazette* chantait, à cette occasion, les louanges de Mazarin, le véritable auteur de la pièce aux yeux du public : « La France, proclamait-elle pompeusement, n'est pas moins obligée de ses plus beaux divertissemens à Son Eminence qui fait venir de si excellens hommes d'Italie, que du bon succès de ses affaires [1]. » Mazarin ne ménagea pas les témoignages de sa gratitude aux auteurs de l'opéra. Il procura à Francesco Buti la naturalisation française et, à l'automne de cette même année, il lui accorda une pension de 2000 livres sur l'évêché de Carcassonne [2]. A dater de ce jour, Buti devient une sorte de ministre des Beaux-Arts et d'Intendant des menus plaisirs [3]. C'est un personnage d'importance qui s'occupe du recrutement de la troupe italienne du Cabinet du Roi et organise la plupart des fêtes qui se donnent à la Cour.

Carlo Caproli et la Signora Vittoria quittèrent la France, au mois de Juin [4], emportant avec eux une lettre chaleureuse

1. *Gazette de France.* Avril 1654, p. 404.
2. V. Léon Mirot, *Le Bernin en France.* (*Mémoires de la Société de l'Histoire de Paris*, XXXI, p. 168, note).
3. A dire vrai, il n'est officiellement attaché qu'à la personne de Mazarin, mais, secrétaire du ministre, il se trouve investi par là même d'une grosse puissance à la cour.
4. M. Ecorcheville se fondant sur ce qu'un « sieur Carlo » figurait, en 1658, parmi les chantres de Gaston d'Orléans (Bibl. de l'Arsenal, Ms. 3533, f° 344) a affirmé que Caproli était passé au service de ce prince et était demeuré en France. On verra qu'il n'en est rien. (Ecorcheville, *Vingt suites d'orchestre du XVIIe siècle français.* Paris, Fortin, p. 25, note).

écrite par Mazarin au Cardinal Barberini en leur faveur[1] : « Monseigneur, Carlo Caproli et sa femme se sont si bien acquittés de leur tâche, l'un en composant, l'autre en chantant l'opéra en musique qui s'est représenté à l'entière satisfaction de Leurs Majestés, que, retournant à Rome, je les ai voulu accompagner de cette lettre à Votre Eminence par le moyen et l'autorité de laquelle ils ont pu faire ce voyage, afin qu'Elle veuille bien leur continuer ses faveurs, après le service qu'ils ont rendu à Leurs Majestés très chrétiennes qui apprendront avec joie et satisfaction les avantages que recevront ces virtuoses. Et s'il m'est permis d'ajouter un autre motif à cette considération, je supplie personnellement Votre Eminence, pour satisfaire en quelque façon à l'affection que je leur porte, de les aimer et de les protéger et de croire que j'en garderai une reconnaissance particulière à Votre Eminence......... Reims, le 11 Juin 1654. »

Antonio Barberini prit cette lettre en considération, mais avant d'engager Carlo Caproli à son service, il chercha d'abord à le réconcilier avec son patron le Prince Ludovisio. « Monsieur le Cardinal Antonio, écrit Benedetti à Mazarin, le 6 Juillet[2], me disait qu'il jugeait fort à propos qu'à l'occasion du retour de Carlo del Violino, on pensât par delà à remercier Monsieur le Prince Ludovisio qui a témoigné tant d'empressement à servir

1. Al Sig. Card^e^ Antonio Barberini. Roma.
Carlo Caproli e sua moglie hanno adempito le loro parti così bene, l'uno nel comporre e l'altro col cantare nell' opera musicale, che si è rappresentata con intiera sodisfattione delle Chr. M^tà^ Loro, che, ritornandosene a Roma, ho voluto accompagnargli con questa mia lettera a V. Em^za^ acciò ella, col cui mezzo et autorità hanno fatto questo viaggio, si compiaccia anco di continuar loro il suo favore doppo il servitio, che hanno reso alle loro Chr. M^tà^ le quali sentiranno con gusto le sodisfattioni et vantaggi de detti virtuosi. E se è lecito di aggiungere altro motivo a questa consideratione, io, ancora per sodisfare in qualche parte all' affetto che ho per loro, supplico V. Em^za^ ad amargli e protteggerli, et a credere che ne restarò con obligo particolare a V. Em^za^ alla quale... Rheims, 11 Giugno 1654. — Aff. Etr., *France*, 270, f° 169.

2. Aff. Etr., *Rome. Corr. diplomatique*, 125, f° 270 v°. « Mi diceva il S. Card. Antonio che giudicarebbe assai a proposito, che col ritorno di Carlo del Violino si fosse pensato costì di ringratiarne il S. Principe Ludovisio che si mostrò tanto pronto a servirne S. M^tà^ e che quando non si fosse fatto, si facesse per corrispondere con maniera nobile et obligante, e, per quanto mi accorgo, anco per impegnar così il Principe a ripiglarlo al suo servitio, dove altrimente restarebbe a carico di S^a^ Em^za^ la quale gli promise d'haverne il pensiero quando per detta causa havesse perduto il Padrone. »

S. M. et que si cela n'avait pas été fait encore, cela se devait faire pour répondre à ce procédé de façon noble et obligeante et aussi, à ce que je pense, pour engager le Prince à le (Caproli) reprendre à son service. Autrement il demeurerait à charge à Son Eminence qui lui a promis d'y songer lorsque, pour l'affaire en question, il eut perdu son patron. »

Antonio Barberini prit pourtant à son service Carlo Caproli et l'y garda jusque vers 1665[1]. Le musicien passa alors à l'Académie de Santa Cecilia où il remplit les fonctions de « *gardiano della sezione degli strumentisti*[2] » puis, en 1667, grâce à la protection de Lionne et de l'abbé Benedetti, il fut admis à partager avec G. E. Bernarbei la maîtrise de Saint Louis des Français[3]. De la Signora Vittoria Caproli il n'est plus question par la suite, sinon pour un motif fort peu musical : elle avait offert à la Reine de France des gants fort beaux et, durant de longues années, Anne d'Autriche fait demander à l'abbé Benedetti de prier Caproli de lui en procurer de semblables, ce que s'empresse de faire le Musicien[4]. Carlo del Violino vivait encore en 1683, date à laquelle il composa un oratorio : *Davide prevaricante e poi pentito*, dont la partition est conservée à la Hofbibliothek de Vienne[5].

1. Carlo Caproli recevait du Cardinal Antonio une pension mensuelle de 15 écus. Arch. Barberini à la Bibl. du Vatican. *Famiglia d'Antonio Barberini*. Tome XXVII (ancienne cote). On voit sur le registre des reçus pour 1657, que le Padre Jacopo Caproli touchait parfois à la place de son frère : « Io Jacopo Caproli ho ricevuto per Carlo del Violino, mio fratello, scudi quindici e sono per la mesata di Novembre (1658). En 1664, son neveu Antonio Caproli touche à sa place.

2. *Catalogo dei Maestri Compositori, dei Professori di musica e dei socii di onore della congregazione ed accademia di Santa Cecilia*... Roma, 1845, p. 104.

3. Nous comptons publier prochainement d'après des documents du Ministère des Affaires Etrangères la correspondance relative à cette nomination.

4. Mazarin écrit, le 4 décembre 1654, à Elpidio Benedetti à Rome : « La Moglie di Carlo Caproli portò quà alcuni guanti che diede alla Regina, di quelli che fa fare in casa sua la S^ra^ Principessa di Nerola, li quali sono piacciuti assai a S. M^tà^, onde vorrei che voi provaste destramente di haverne, se è possibile, una dozzina di pari ». *France*, 270, f° 403. V. une lettre de Vagnozzi sur le même sujet du 3 janvier 1662. *Rome*, 144, f° 26.

5. *Oratorio a' cinque di David' Prevaricante e poi pentito*. Poesia dell' Ecc^mo^ Sig^re^ D. Lelio Orsini, Musica di Carlo Caproli del Violino, 1683 (en 2 parties) Ms. 16272, in-f^o^. La Hofbibliothek de Vienne a consenti à m'envoyer cet ouvrage en communication à la Bibliothèque Nationale. J'adresse ici tous mes remerciements à M. le Professeur

II

Aussitôt après la fin des représentations des *Nozze di Peleo e di Theti*, les chanteurs italiens s'en retournèrent en leur pays. De tels voyages étaient ruineux pour le Trésor royal et donnaient à Mazarin une peine infinie. Chaque automne, il lui fallait multiplier les instructions aux agents diplomatiques en vue du recrutement des musiciens. Tant d'efforts, tant d'argent dépensé servaient au divertissement de la Cour durant deux ou trois mois au plus, après quoi tout était à recommencer. Le Cardinal résolut de remédier à cet état de choses et d'entretenir à la Cour une troupe permanente de musiciens italiens.

Il songea d'abord à s'assurer le concours d'un frère d'Atto Melani dont celui-ci lui disait grand bien. Mais ce projet rencontra de grosses difficultés : le chanteur en effet, bien que castrat, était moine ! N'importe, Mazarin se mit en tête de faire sortir du couvent le Padre Don Filippo Melani, et écrivit à ce sujet au Cardinal Antonio une lettre où il lui exposait la situation sans précautions oratoires [1].

« Votre Eminence a pu juger par elle-même comme Atto Melani s'est bien comporté dans l'*Orfeo,* qui a été représenté

Guido Adler qui a bien voulu solliciter le Directeur de la Hofbibliothek en ma faveur.

La partition contient des pages charmantes, d'une naïveté un peu apprêtée, elle manque de puissance dramatique. C'est une œuvre élégante, agréable et facile.

1. Lettre du 3 avril 1654 : « Al Sig^r^ Card^le^ Antonio Barberini. Roma.

V. Em^za^ può essere a se medesima sufficiente testimonio di quanto bene servisse Atto Melani nell' *Orfeo,* che qui si rappresentò anni sono et, havendo anche doppo conservata una devotione particolare et un' cordial' affetto a questa corona, merita d'esser benignamente protetto ; e, perchè mi prega con una sua d'interporre appresso l'Em^za^ V^ra^ i miei riverenti uffitii per disporla ad impiegare la sua autorità per il Padre Don Filippo suo fratello, acciò possà ottener la licenza d'uscire dalla sua Religione de' Serviti ritenendo l'habito di prete, mi sono volentieri preso questa libertà di supplicarne vivamente V. Em^za^, e tanto più, quanto che il medesimo, ottenuta la gratia che dimanda, se risolverabbe di venir al servitio del Re, essendo musico molto buono e molto a proposito per questo modo di cantare per quanto mi fé supporre. Sò che V. Em^za^ non ha bisogno di preghiere dove può assicurarmi della sua stimatissima gratia, ma io in questa occasione gliele porgo caldissime affinchè ella scorga quanto mi preme le sodisfattioni di questo giovine e qui a V. Em^za^ etc. Parigi 3 Aprile 1654. ». Aff. Etr., *France,* 270, f° 114 et suiv.

ici il y a quelques années ; d'autre part, comme il a depuis conservé une dévotion particulière et une cordiale affection à cette couronne, il mérite d'être protégé avec bienveillance. Aussi, comme il me prie dans une de ses lettres d'employer auprès de Votre Eminence mes respectueux offices pour l'engager à user de son influence en faveur de son frère, le Père Don Filippo, afin qu'il obtienne l'autorisation de quitter l'ordre des Servites en conservant l'habit religieux ; je prends de bon cœur la liberté de le demander instamment à Votre Eminence, d'autant plus que si ce personnage obtient la grâce qu'il demande, il a l'intention d'entrer au service du Roi, car c'est un musicien excellent et fort capable en ce genre de chant, à ce qu'il me donne à penser. Je sais que Votre Eminence n'a pas besoin de mes prières et que je puis compter sur sa faveur précieuse : néanmoins j'ai voulu, en cette occasion lui en adresser de très chaleureuses pour qu'Elle sente bien quelle part je prends aux intérêts de ce jeune homme. »

Antonio Barberini comprit mieux que Mazarin la difficulté qu'il y aurait à arracher un moine virtuose au couvent dont il devait être la gloire et l'ornement.

« Votre Eminence sait bien, répondit-il à Mazarin [1], quelles sont mes obligations envers Elle et combien vif est mon désir d'exécuter ses ordres, aussi sans m'attarder à protester davantage du sentiment de respectueuse soumission avec lequel j'ai reçu le commandement que me fait Votre Eminence de procurer au frère d'Atto Melani l'autorisation de sortir de l'Ordre des Servites, je dirai seulement que je vais faire tout ce qui

1. Lettre du 25 mai 1654 : « Ben sa V. Em^{za} quanto grandi siano le mie obligationi e vivi i miei desiderii di eseguiere i suoi cenni e perciò, tralasciando ogn' altra espressione di questo sincero sentimento del mio ossequio intorno al comandamento che mi fa di procurare al fratello di Atto Melani la licenza di uscire dalla Religione de' Serviti, dirò solo ch' esser per fare tutte quelle parti che possano da me dipendere in sodisfat^{ne} di lui e ne terrò particolar discorsi col Cardinale Sacchetti, protettore dell'Ordine. È ben vero, che s'egli non darà il motivo della invalidità della professione, o vero altro fondamento, a cui possa in qualche modo appogiarsi la istanza da farsi, fin d' hora non saperei come potesse accertarsi la condotta di questo negotio, mentre lo sperar ciò in gratia dal Papa sarebbe contro le sperienze di questi tempi. Nondimeno può V. Em. rimaner sicura dell' applicatione mia, che sarà sempre la medesima in tutti li occorsi di ubedirla e le baccio umilissimamente le mani. Roma, 25 Maggio 1657. » Aff. Etr., *Rome*, 125, f° 185.

pourra dépendre de moi pour qu'il obtienne satisfaction et que j'en parlerai expressément au Cardinal Sacchetti, protecteur de l'Ordre [1]. A dire vrai, s'il ne donne pas un bon motif pour justifier l'annulation des vœux ou quelqu'autre raison sur laquelle pourra se fonder la requête à faire, je ne puis aucunement prévoir l'issue de cette démarche, car espérer quelque chose de la bienveillance du Pape serait contraire à l'expérience de ces temps [2]. Néanmoins Votre Eminence peut être assurée de mon zèle qui sera toujours le même en toute occasion qui s'offrira de lui obéir et je lui baise très humblement les mains. »

Don Filippo Melani était né à Pistoia, le 3 Novembre 1628, et avait reçu au baptême le prénom de Francesco-Maria [3]. Ce n'est qu'en entrant dans les ordres qu'il avait adopté celui de Filippo qu'il devait illustrer quelque temps. Par quelle singulière fortune le jeune castrat avait-il été admis dans un monastère ? on ne sait [4]. La plupart des couvents romains s'enorgueillissaient de leurs concerts spirituels et, pour en rehausser l'éclat, toléraient la présence sous divers prétextes de sopranistes connus pour leur virtuosité. Les Servites durent s'opposer avec véhémence au départ du Padre Don Filippo, car le Cardinal Antonio n'obtint gain de cause que quelques années plus tard. Le moine quitta le monastère en conservant, comme il le désirait, l'habit religieux et, au lieu d'aller trouver Mazarin, il s'en fut servir l'Archiduc Sigismond D'Au-

1. Le cardinal Sacchetti était l'un des chefs de la faction française. Mazarin avait cherché à le pousser au pontificat durant le conclave de 1644.

2. Innocent X, malgré ses concessions à la France, demeurait entre les mains de la faction espagnole et continuait à blesser Mazarin et nos diplomates par son attitude aggressive et hostile.

3. Voici le texte de l'acte baptistaire du futur moine chanteur d'opéra : « Domenica a di 3 d° (Novembre 1628). Francesco Maria figliolo di Domenico di Santi Melani e della Cammilla sua moglie, cappo della Cathedrale, si batt. qto di sopto. Fu compare il Cavre Jacopo Baldinotti e comare la Sigra Lessandra di Sigr Filippo Sozzifanti. » Archives de la Cathédrale de Pistoia 1628-1639, vol. Z. N° 17.

4. Il suffit d'ailleurs de parcourir la liste des chanteurs de la chapelle pontificale pour voir qu'un grand nombre de castrats étaient des religieux, ainsi : Rev. Santi Naldino... *contralto*... (Monaco Silvestrino). Fra Francesco Strisevio, *soprano*. Rev. Padre Santi Casata, *soprano*, Padre Girolamo Rosini Perugino, etc. V. Adami da Bolsena, *Osservazioni*... 1711, p. 189 et suivantes.

triche [1]. Nous le reverrons en France, en 1660. C'est lui qui interprétera, dans l'opéra de Cavalli, le rôle de la Reine Amestris, amoureuse de Xerxès et travestie en homme.

Cependant l'abbé Elpidio Benedetti, chargé de recruter des chanteurs à Rome, s'était mis en quête et le 26 Octobre 1654, il mandait à Mazarin qu'il avait découvert de véritables perles [2] :

« Je ne puis taire à Votre Eminence, un divertissement que

1. D. Filippo Melani était en Autriche en 1657. Il était fort connu dans les cours allemandes. Le 14 septembre 1657, Johann Kaspar Kerl, maître de la chapelle du Duc de Bavière, écrivant à Bartolommeo Melani, lui parle de son frère en termes affectueux : « ... aviso ciò ancora al Sig. D. Filippo suo fratello, mentre ho havuto qualche correspondanza con lui per via di lettere et è mio carissimo amico... » Publ. par Sandberger. Œuvres de J. K. Kerl, tome I, p. XVII (en note) *Denkmäler der Tonkunst in Bayern.*

2. « Non posso tacere a V. Em. una ricreatione c' hebbi hieri sera, perchè veramente era degna di teste coronate. Fui col S. Ambasciatore di Venetia in casa di quella Sig^ra^ Angela detta la Pollarola, tanto celebre cantatrice, dove per servire S. Ecc^za^ venne il Boccalini con la sua lira et il Tanaglia a toccare il cimbalo. L'armonia delli due suoni et di quella voce fu tanto angelica, che ci rapì alla contemplatione di quella del Paradiso e concordemente dicemmo che credevamo non potesse essere più soave. Io mi figurai ancora soggetto da essere invidiato da coteste M^tà^ e non dubito che, se V. Em^za^ potesse concepire, o, per dir meglio, potessi io rappresentarle al vivo l'esquisitezza di quella melodia, vorrebbe S. Em. assolumente farne un regalo al Re et alla Regina. Non parlo delle altre qualità di questi soggetti perchè bisognarebbe tessere un panegirico, essendo in tutti tre di bontà, di modestia e di humilità straordinaria e tanto più amirabili, quanto più che non si sogliono trovare troppo spesso in virtuosi di questa sorte.

La Sig^ra^ Angela mostra sempre poca dispositione ad uscir di Roma, dove vi è honorata e stimata dalle principali Dame e Personaggi. Pure crederei di guadagnarla coll'honore di servire sì gran Monarchi e, come altre volte ho scritto, non si haverebbe a farla passare nella riga della Sig^ra^ Leonora et in consequenza la spesa sarebbe molto rimessa, et io son certo che la Regina ne goderebbe, stò per dire, quanto della Sig^ra^ Leonora stessa.

Li due huomini, et ambedue compongono eccellen^te^ et suonano a maraviglia l'uno di tasti e di liuto, l'altro di lira, d'arpa, di violino, di viola, di chitarra, ma in eccellenza, ambirebbono essere chiamati a cotesto real servitio. Ho voluto darne questo cenno a V. Em^za^ acció le servi di notitia, nè aspetti che assaggi la musica delle Cocchine come desiderarebbe il Sig^r^ Cardinale Orsino, perchè io sono huomo che non mi lasso trasportare da passione e voglio uscire con honore di quelle cose che intraprendo ; e si assecuri pure V. Em., et io non sono capace d'inganarla, che è stato parto di nera malignità quello che alcuno possi haver detto costì contro i costumi della detta Angela, essendo in effetto tale di nome e di costumi, oltre che non è di bellezza da persuadere il contrario. E qui a V. Em. profond^e^ m'inchino. Roma, 26 ottobre 1654. — Il Sig^r^ Baly di Valancé et il Sig. Abb. di Monbason possono dar ragguaglio dell'Angela, del Tenaglia et mi dispiace che non habbino sentito il Boccalini, questo realmente è soggetto da Re ».

Aff. Etr., *Rome*, 125, f° 522 v°.

j'eus hier au soir, parce qu'en vérité il était digne de têtes couronnées. Je fus, avec Monsieur l'Ambassadeur de Venise, en la maison de la Signora Angela dite la Pollarola, la célèbre cantatrice, où pour servir Son Excellence vinrent Boccalini avec sa lyre et Tanaglia pour toucher le clavecin. L'harmonie des deux instruments et de cette voix fut tellement angélique qu'elle nous ravit à la contemplation de celle du Paradis et que nous déclarâmes ensemble que celle-ci ne pouvait être plus suave. Je me suis figuré encore que c'était là un divertissement digne de faire envie à Leurs Majestés et je ne doute pas que si Votre Eminence pouvait concevoir, ou, pour mieux dire, si je pouvais lui représenter au naturel, les délices de cette mélodie, Elle voudrait absolument en donner l'agrément au Roi et à la Reine. Je ne parle pas des autres qualités de ces sujets, parce qu'il serait alors nécessaire d'écrire un panégyrique, tous trois étant d'une bonté, d'une modestie, d'une humilité extraordinaires et d'autant plus admirables qu'on n'est point accoutumé à les rencontrer souvent chez des virtuoses de cette sorte. La Signora Angela paraît toujours peu disposée à sortir de Rome où elle est honorée et tenue en haute estime par les plus illustres Dames et Personnages. Pourtant je croirais bien pouvoir l'y décider en faisant valoir l'honneur qu'il y aurait pour elle à servir de si grands monarques, et, comme autrefois je l'ai écrit, il n'y aurait pas lieu de la traiter sur le même pied que la Signora Leonora, par conséquent la dépense serait beaucoup moins forte et je suis persuadé que la Reine n'en recevrait pas moins d'agrément que de la Signora Leonora elle-même.

Les deux hommes, qui composent tous deux excellemment et jouent à merveille l'un du clavecin et du luth, l'autre de la lyre, de la harpe, du violon, de la viole, de la guitare, le tout en perfection, ambitionnent d'être appelés au service du Roi. J'en ai voulu donner avis à votre Eminence pour qu'elle en prenne bonne note et n'attende pas de faire l'essai de la musique des *Cocchine* comme le désirerait le Cardinal Orsino, car je ne suis pas homme à me laisser aveugler par la passion et je veux sortir avec honneur des affaires que j'entreprends. Aussi Votre Eminence peut être assurée — et je

suis incapable de la tromper — qu'il a agi par noire méchanceté celui qui a pu dire quelque chose là-bas contre la vertu de le Signora Angela, car son nom est en rapport avec la pureté de ses mœurs, outre qu'elle n'est pas d'une beauté à faire croire le contraire..... Monsieur le Bailly de Valançay et Monsieur l'abbé de Montbason peuvent témoigner de la valeur de la Signora Angela et de Tanaglia. Je regrette qu'ils n'aient pas entendu Boccalini, car il est vraiment digne du service du Roi. »

Quelques jours plus tard, Elpidio Benedetti revenait à la charge [1] : « la Signora Angela, disait-il, a une sœur qui chante la partie de contralto, mais non en perfection, car il n'y a pas longtemps qu'elle étudie. Elle a sa mère qui est une très bonne dame et un frère qui est un jeune homme très tranquille qui leur tiendrait lieu de serviteur. Pour les conditions, je croirais bien qu'on ne saurait leur donner moins de 150 ou 200 écus par mois et le seul logement, sans prévoir rien d'autre ; et, pour le voyage et la gratification, au moins un millier d'écus. Je dis cela d'après ce que je crois, car j'ignore leurs prétentions pour n'avoir pas eu l'occasion de leur en parler en particulier... Quant aux deux virtuoses, si l'on pouvait avoir Boccalini,

1. Lettre du 2 novembre 1654 : « Quando che V. Em. applicasse alli soggetti per musica propostili con le antecedenti sarebbe necessario darmene qualche ordine per potere trattare con essi... Non bisognarebbe perdere l'occasione di farli venire, servendo queste Signore parenti di V. Em. che pensa far passare a cotesta volta.

La Signora Angela... ha una sorella che canta il contralto, ma non in isquisitezza, non essendo gran' tempo che impara. Ha la madre ch' è una buonissima Donna et un fratello ch' è un quietissimo giovane, che le servirebbe in luoco di servitore. Per le conditioni, crederei che non se gli potesse dare meno di 150 o ducento scudi il mese e la comodità sola della casa senza pensare ad altro, e per il viaggio et aiuto di costà almeno un migliaro de scudi. Dico questo ciò da me medesimo, non sapendo le loro pretentioni per non haver havuto occasione di parlargliene individualmente e quando si accordassero alli scudi, vi riconoscerei maggri avantaggi per il Re che per loro.

In quanto alli due virtuosi, potendosi havere il Boccalini, preferirei sempre questo al Tanaglia, se ben'questo, per accompagnare col cimbalo, non ha paro e passa di longa mano il povero S. Luigi. Ma il primo compone bene quanto l'altro e quel sapere suonare tanti instrumenti mi pare che lo rende più singolare, et in essi crederei che alle Mtà della Regina fosse per gustare in estremo il suono della lira ch' è in sommo grado patetico et affettuoso. A questo crederei che non si potesse dare meno di 60 D. il Mese di provisione con 200 Dobl. per il viaggio e, per essere servitore del Sr Card. Colonna, meritarebbe tanto più ogni più honorevole tratamento, et è huomo di qualità amabilissime e modestisse. » *Rome 126, f° 262.*

je le préférerais assurément à Tanaglia bien que ce dernier, pour accompagner au clavecin, n'ait pas d'égal et passe de bien loin le pauvre signor Luigi. Mais le premier compose aussi bien que l'autre et le fait de jouer de tant d'instruments me le fait paraître plus précieux encore. Je crois que S. M. la reine goûterait surtout à l'extrême le son de la lyre qui est au plus haut point pathétique et émouvant. A celui-ci, je crois qu'on ne peut donner moins de 60 doublons par mois de gages avec 200 doublons pour le voyage. Il est au service du cardinal Colonna et mériterait pour cela un traitement d'autant plus honorable ; il a un caractère tout à fait aimable et modeste. » Mazarin n'en crut pas sur parole Elpidio Benedetti et, le 20 novembre, il lui manda : « Monsieur de Lionne qui a le goût et l'intelligence de la Musique, entendra ces merveilles dont vous me parlez et si elles sont telles qu'elles puissent réussir même en France, je m'en occuperai volontiers[1]. » Le rapport de Lionne fut-il défavorable, ou les prétentions des musiciens furent-elles jugées excessives ? toujours est-il que ni La Pollarola, ni Tenaglia, ni Boccalini ne firent pour lors le voyage : la Pollarola mourut peu après[2] ; Tenaglia continua, à Rome, sa glorieuse carrière ; seul, Boccalini, quelques années plus tard, vint en France pour prendre part à l'exécution de l'*Ercole Amante* de Cavalli.

Mazarin que nous avions vu jusqu'alors si empressé à appeler d'Italie les musiciens qu'on lui signalait, fit preuve en cette rencontre d'une singulière indifférence. En réalité, le cardinal n'était plus seul maître des plaisirs de la cour et devait compter avec le jeune Louis XIV. Celui-ci aimait beaucoup la musique italienne — un contemporain nous le montre fredonnant du matin au soir un air ultramontain[3] — mais les longues comédies en musique lui plaisaient moins que les ballets où il payait

1. « Monsieur de Lionne che ha gusto et intelligentia della musica, sentirà quei miracoli che voi mi dite e, se saranno tali che possino riuscire anche in Francia, io mi applicherò volentieri. » *France 270, fo 382.*

2. Elpidio Benedetti fait allusion à sa mort dans une lettre du 22 décembre 1659 : « Hora ch' è morta la Pollarola... » *Rome 138, fo 213.*

3. Lettre de Tagliavacca citée plus loin p. 183.

de sa personne [1], Mazarin comprit qu'il devait avant tout se conformer aux goûts de Louis et, jusqu'aux fêtes du mariage royal, dont il prit en main la direction, il se désintéressa quelque peu des spectacles donnés à la cour.

Durant les cinq années qui séparent les *Nozze di Peleo e di Theti* des réjouissances du mariage royal, nous ne trouvons en France qu'un tout petit nombre d'artistes italiens qui prennent part à l'exécution des ballets composés par le florentin Giambattista Lulli. Nous verrons en étudiant ces ballets qu'une large place y était faite à la musique italienne, mais, pour la chanter, il n'était point nécessaire de faire passer les Alpes à des *virtuosi* : nous avions en France plusieurs artistes fort capables d'interpréter des airs italiens : Mlle Anne de la Barre qui avait brillé à la cour de Suède [2], Mlle Hilaire Dupuys, la belle-sœur du fameux Lambert, Mlles La Varenne et Raymon. Toutes ces musiciennes avaient été formées par M. de Nyert ou se rattachaient à son école. Les meilleurs chanteurs que nous eussions alors, pour la musique italienne, étaient Meusnier Saint-Elme et Le Gros.

Si l'on excepte quelques chanteurs obscurs, nous ne trouvons à la cour de France, entre 1654 et 1659, que deux artistes italiens dignes d'attention : la signora Anna Bergerotti et le signor Francesco Tagliavacca.

1. *Le Journal de la Santé du Roi, écrit par Vallot D'Aquin et Fagon* (publ. par M. Le Roi, 1862, in-8o) montre avec quelle ardeur le jeune Louis se livrait au plaisir de la danse : « Vers la fin du même mois (février 1653), le Roi s'étant très échauffé à répéter un ballet (*B. de la Nuit*), fut incommodé d'un rhume... » « Peu de temps après, le roi s'étant échauffé à danser et répéter son ballet, fut saisi le huitième jour de mars après avoir soupé, de frissons par tout le corps, suivi d'un accès de fièvre... » « Sur la fin de mars de la présente année, après plusieurs fatigues durant un ballet dansé à plusieurs reprises par S. M..... » etc., etc.

2. Mademoiselle de la Barre, fille de l'organiste du Roy, avait été invitée à se rendre en Suède dès 1648. Son voyage fut différé jusqu'en 1653. V. la correspondance de Constantin Huyghens, qui la reçut à son passage à la Haye et entretint avec elle et avec son père des relations épistolaires (éd. Jonckblœt et Land. 1882, p. CXLVI et suiv.). Mademoiselle de la Barre était l'ornement des concerts qui se donnaient en la maison de son père et dont Jacques de Gouy nous a révélé les délices dans la préface de ses airs *à quatre parties* (publiée récemment dans le précieux recueil de M. J. G. Prod'homme, *Ecrits de Musiciens* (Paris, Mercure de France, 1912). V. aussi Michel Brenet, *Les Concerts en France*, p. 55. Le gazetier Loret célèbre le retour de Mademoiselle de la Barre dans sa *Muze historique* du 11 décembre 1655. *Ed. Livet*, II, 132.

Anna Bergerotti était romaine, elle arriva à Paris en 1655 et plut tout de suite au public. Loret ne tarit pas sur le compte de « ce trésor venu d'Italie ». Elle semble avoir débuté à la cour, le 2 mai de cette année, en interprétant avec Meusnier Saint-Elme :

> Dans la chambre de notre Reine
> Qui de gens choizis étoit pleine [1]...

un « charmant dialogue » italien de Giambattista Lulli à qui la Fortune commençait à sourire [2]. Quelques mois plus tard, nous la trouvons au Palais du cardinal Mazarin qui festoie magnifiquement le Prince de Mantoue. Mlle la Varenne y chante d'abord « mieux qu'une syreine » affirme Loret.

> La Signora Anne d'autrepart
> A l'assistance aussi, fit part
> Des merveilles dont elle enchante,
> Quand elle parle, ou qu'elle chante [3].

Ce dernier vers fait allusion au charme de la conversation d'Anna Bergerotti qui lui valait la considération de tous les courtisans. Constantin Huyghens, qui vint à Paris quelques années plus tard, fut enchanté de son esprit non moins que de son talent. Il continua par la suite à correspondre avec elle pour lui demander son avis sur certaines questions musicales qui le préoccupaient, ou pour se procurer copie d'airs qu'il lui avait entendu chanter [4]. Nous savons par lui que l'illustre signora Anna donnait, dans sa maison, des séances musicales qui étaient fort courues. Le duc de Gramont était l'un de ses familiers. Femme de beaucoup de goût, elle fut du petit nombre de ceux qui firent bon accueil au grand Froberger lorsqu'il vint à Paris et qui se rendirent compte de la valeur du compo-

1. *Muze historique* du 8 mai 1655. *Ed. Livet*. Tome II, p. 47.
2. V. Prunières et La Laurencie, *La jeunesse de Lully* — *S. I. M.* 1909, p. 335.
3. *Muze historique* du 18 septembre 1655. *Ed. Livet*, II, p. 97 et suiv.
4. Jonckbloet et Land, *Musique et Musiciens au XVIIe siècle*. Leyde, 1882, in-4°, p. CL et passim.

siteur allemand [1]. Jusqu'en 1668, date probable de son départ pour Rome, la signora Anna prit part à toutes les représentations de ballets ou d'opéras à la cour de France. Elle ne quitta Paris qu'après le triomphe définitif de Lulli et fit une fin en épousant un marquis italien.

Gio. Francesco Tagliavacca, de Gênes, avait longtemps brillé à la cour de Mantoue en qualité de *Musico di Camera*, puis de maître de chapelle du duc. Ce n'était pas seulement un excellent chanteur, mais aussi un remarquable compositeur qui avait déjà cueilli maints lauriers. En 1651, son maître l'avait envoyé en Bavière [2]. De là, il était venu en France, sans doute au printemps de 1655, en compagnie de Charles Gonzague [3] qui l'avait autorisé à demeurer au service du roi. C'était, en 1655, un homme d'âge mûr. Son fils, qui passait pour un poète distingué et un bel esprit, vint le rejoindre à Paris et servit de correspondant au duc de Mantoue.

Les lettres que le musicien envoie à son patron sont extrêmement intéressantes et nous révèlent quantité de détails singuliers sur Mazarin et le jeune roi.

Monseigneur — écrit-il le 21 avril 1656 [4]. — L'ordre de vous écrire que j'ai reçu de V. A. S. par l'intermédiaire de mon fils, m'engage à vous envoyer respectueusement les deux chansons favorites de S. M. et qu'Elle goûte extrêmement, surtout « *Amar per penare* » que le Roi mon maître, fait entendre sans cesse. La poésie de la seconde est l'œuvre du cardinal Mazarin. Elles sont faites à la manière des Français et ont été pour moi l'occasion de me conformer, autant que j'ai pu, à leur goût pour la facilité. Telles qu'elles sont,

1. V. la lettre de Huyghens à la princesse de Montbéliard : « L'illustre Signora Anna Romaine, qui est au Roy Très Chrestien et a mieux entendu et plus gousté le profond scavoir de feu M. Froberger que personne ici... » *Ibid*, p. 44.

2. Bertolotti, *La Musica in Mantova*, p. 104 et 105.

3. Alphonse d'Este vint aussi à Paris en 1655 pour épouser la nièce de Mazarin, Laure Martinozzi. Le mariage fut célébré le 30 mai 1655. Au cours des fêtes données à cette occasion, on fit entendre au duc beaucoup de musique française et italienne. Anna Bergerotti, Mesdemoiselles La Varenne et Hilaire eurent à se surpasser.

4. Nous ne donnons pas le texte italien de cette lettre qui a été publiée par Bertolotti, *la Musica in Mantova*, p. 105. L'original se trouve à Mantoue, Archivio Gonzaga. *Francia* 685. — 1656, *Diversi*.

daigne V. A. les agréer et croire que je les voudrais plus belles, pour être plus dignes de paraître en présence d'un Prince si grand et si passionné pour l'harmonie. Je travaille maintenant à quelques autres. Si V. A. désire que je les lui envoie, je le ferai avec diligence, voulant par tous les faibles moyens dont je dispose, témoigner au monde que je suis toujours le fidèle serviteur de mon très respecté Prince et Patron.

Mon fils est, grâce à Dieu, arrivé ici, comblé des faveurs de Votre Altesse, en sorte que notre famille pour la grande protection que vous lui avez accordée (et que nous vous supplions de conserver aux débris de notre pauvre maison demeurés là-bas) est tenue de se montrer très humblement dévouée à votre personne et de prier N. S. D. pour votre félicité et votre prospérité. Sur quoi, avec une profonde révérence, je salue V. A. S. dont je demeure le très humble, très dévoué et très obéissant serviteur. Gio. Francesco Tagliavacca.

Dans ses lettres, Tagliavacca parle souvent d'airs et de chansons de sa façon qu'il adresse au Duc de Mantoue[1]. Le fait a son importance : on a jusqu'à ce jour passé sous silence la présence à Paris de Tagliavacca. Or il paraît certain qu'il prit une part active à la composition des grands ballets représentés à cette époque et qu'il collabora avec Lulli. Le 2 mars 1658, il écrit au duc[2] : Sérénissime Seigneur, l'occasion qui se présente à moi de vous saluer, me permet de vous offrir respectueusement une de mes compositions : c'est un Prologue de comédie

1. Il lui envoie aussi des livrets de ballets dansés à la cour et des poésies, par exemple : « un componimento fatto dal Sig. Cav. Amalteo per le Stanze della Regina Nuova dipinte dal S. Romanelli. » (Lettre du 12 septembre. Arch. Gonzaga. *Francia* 685. *Diversi*, 1656).

2. Voici le texte de cette lettre négligée par Bertolotti :

« Serenmo Sigr,

L'opportunità che mi si rappresenta d'inchinarmi a V. A. mi ha somministrato mezzo di riverentemente appresentare una mia composizione d'un Prologo di Comedia che spero possa esser grato. È variato da sonate, ritornelli et altro, che avendo V. A. S. piacere di sentirlo, forse non se spiaccerà. Serenissimo, con profondissima reverenza inchinato, l'assicuro et sono il sempre costante all' A. V. S.

Hummo Devotmo et Obmo Servitore

Gio. Franc. Tagliavacca.

Parigi, 2 Marzo 1658.

Arch. Gonzaga. *Francia 685*. *Diversi* 1658.

qui, je l'espère, vous sera agréable. Il est varié de symphonies, de ritournelles et d'autres choses qui, si V. A. S. les veut entendre ne lui déplairont peut-être pas. » Or, nous trouvons justement dans *Alcidiane*, représentée à cette date, une scène en musique italienne qui répond très exactement à cette description.

Les lettres de Tagliavacca nous donnent aussi parfois d'amusants détails sur la vie des artistes italiens à la Cour de France : le 12 septembre 1657, il écrit de Rethel qu'on vient de fonder à Paris « dans la maison de M. l'Ambassadeur de Venise une académie italienne qui fait grand honneur et grande réputation à la Nation pour les hommes considérables et de talent qui la composent. »[1] Son fils est un des fondateurs[2]. Cette académie, si l'on s'en rapporte à Loret qui célèbre sa naissance, ne semble pas avoir fait dans ses travaux grande place à la musique[3].

Le 28 septembre 1657, Tagliavacca envoie de Metz au Duc de Mantoue, une lettre où il donne pêle-mêle des nouvelles du monde artistique, politique et diplomatique[4] :

« Sérénissime Seigneur,

Il est temps de payer la dette que j'ai contractée envers vous; voici donc une chanson qui pourra convenir à la voix dont vous

1. Ce fragment a été publié par Bertolotti, *op. cit.*, p. 105.
2. « Taliavaque est Trésorier » dit Loret. Les principales lumières de ce cénacle étaient : Alessandro Contarini, le cavalier Amalteo, Corbinelli, M. de Salerne, etc.
3. *Muze historique* du 6 octore 1657, *éd. Livet*, II, p. 388.
4. Bertolotti a seulement mentionné l'existence de cette lettre sans en analyser le contenu (*op. cit.*, p. 105).

Seren^mo Sig^re,

È dovere ch' io non prolonghi il mio debito di quanto a V. A. promisi. Ecco una canzone che potrebbe accomodarsi alla voce, ch' ella alcuna fiata prende piacere d'usare in passando l'ore dopo i grandissimi affari. Mi sarà stato gran fortuna l'havere inviato cosa, che al suo Sovrano gusto aggradisca. Si è veduto poi un' altra lettera in francese in proposito dell'elezione dell'Imperatore, quale unitamente invio all' A. V. S. E gionto alla corte Monsig. Noncio del Papa et Sig. Ambasc. di Venezia, si dice, per renovare i trattati di pace.

Siamo a Metz et è incertezza della partenza. Il Sig. Atto è andato in Alemagna ; la Sig^ra Anna andò da Parigi ai bagni di Borbon per guarire di un male apoplectico che le aveva torta la bocca, avendo ritirato la carne nel centro della guancia. A un basso detto Pietro Reggio, o per dir meglio baritono, che era genovese e valeva poco, gli

prenez parfois plaisir à vous servir pour passer le temps après les graves affaires. Ce me serait une grande joie d'avoir envoyé quelque chose qui fût du goût de mon Souverain.

Il a paru une autre lettre en français sur le sujet de l'élection de l'Empereur que j'envoie en même temps à V. A. S. — Monsieur le Nonce du Pape est arrivé à la Cour ainsi que M. l'Ambassadeur de Venise; on dit que c'est pour renouveler les traités de paix.

Nous sommes à Metz et dans l'incertitude du départ. Le Signor Atto est allé en Allemagne, la Signora Anna est allé de Paris aux eaux de Bourbon pour se guérir d'un mal apoplectique qui lui a tordu la bouche, en faisant remonter les chairs au centre de la joue. A une basse nommé Pietro Reggio, ou pour mieux dire à un baryton qui était génois et valait peu de chose [1], j'ai écrit hier sur l'ordre des Patrons qu'il n'ait plus à suivre la Cour, qu'il est inutile et qu'il ait à se pourvoir d'autres maîtres. On l'a déjà congédié une fois, mais il a tant fait qu'il est parvenu à rester. Ainsi je suis demeuré seul, mais les deux premiers, s'il plaît à Dieu, reviendront.

Je vais m'appliquer avec tout le soin imaginable à faire en sorte que V. A. sache bien que je vis à sa dévotion, priant le ciel de m'accorder la grâce de recevoir un ordre d'Elle pour pouvoir témoigner au monde en l'exécutant avec promptitude

ho scritto ieri, d'ordine dei Padroni, che non sta più a seguir la Corte, che è frustatorio et che si provegga d'altro servizio ; fu licenziato un altra volta, ma fece tanto che si è riattacato. Così sono rimasto solo, i due primi riveranno, piacendo a Dio. Io mi studierò con ogni immaginabile di fare in sorte che V. A. conosca ch'io non vivo che alla di lei devozione, pregando il cielo mi conceda la sorte di qualche suo cenno per potere testimoniare al mondo, colla prontezza della ubbidientiss[a] essecuzione, che sono sempre con immutabil proposito, e profondissimo inchino all'A. V. S.

Humiliss[o] Devotiss[o] et oblig[o] Servitore

Gio. Franc[o] Tagliavacca.

Metz li 24 septembre 1657.

Archivio Gonzaga. *Francia* 685. *Diversi* 1657.

1. Tagliavacca parle bien dédaigneusement d'un artiste de grand mérite. En 1653, le bassiste Pietro Francesco Reggio était à Stockholm au service de la reine de Suède*. Après l'abdication de Christine, il vint en France et entra au service du Roi. Par la suite il passa en Angleterre et s'y illustra comme maître de chant et luthiste. Il a laissé plusieurs *canzoni* et une méthode : « *A treatise to sing well any song whatsoever.* Oxford, 1677. » Il mourut le 23 juillet 1683.

* V. l'état des musiciens italiens de Christine, cité par Pirro. *Buxtehude*, p. 31.

et obéissance que je suis toujours... de V. A. S. le très humble et très dévoué serviteur. »

Comme on voit, la troupe italienne se réduisait, en 1657, à trois musiciens : Tagliavacca, la signora Anna Bergerotti et l'étonnant castrat Atto Melani que, cette année même, Mazarin faisait débuter dans le rôle d'agent diplomatique.

Atto Melani avait eu de bonne heure le goût des intrigues. Dans les lettres qu'il écrit dès 1650 au prince Mathias de Toscane, à Madame Royale de Savoie, au duc de Mantoue ou à Mazarin, il est plus souvent question d'affaires politiques, de traités et de guerres que de musique, et, à les lire, on ne s'imaginerait jamais que celui qui les a rédigées était un simple virtuose, non un diplomate[1]. Atto avait quitté la France, en 1649, pour n'y revenir qu'en 1653. Au mois de juillet de cette année, il envoyait à Madame de Savoie diverses *canzonette* de sa façon[2] et lui mandait[3] : « Je suis demeuré à la Fère pour servir Sa Majesté la Reine, qui n'a pas de plus grand divertissement que la musique italienne. » Son séjour en France n'avait pas été de longue durée ; il s'était rendu en Bavière où il avait été accueilli avec enthousiasme par l'Electrice Henriette-Adélaïde de Savoie[4] qui l'avait déjà applaudi à Turin[5] et qui ne le laissa

1. V. en particulier la longue lettre qu'Atto écrit, en 1650, de Florence à Mazarin pour l'entretenir de la guerre, des Espagnols etc. Aff. Etr., *Toscane* 6, f° 435.

2. Atto avait un réel talent de compositeur. Les *canzoni* qu'il nous a laissées sont remarquables par la beauté de la ligne mélodique et l'élégance de l'harmonie.

3. Alla Fera li 20 Luglio 1653. — « Mi son fatto mandare da Firenze quelle parole del gioco del cocconetto, che mai non seppi dire a V. A. R. nel tempo che hebbi l'honore di servirla a Moncalé, onde qui congiunte le invio all'A. R. V. con due altre canzonette che ho fatto quà. Mi parvero così belle quelle del libro di V. A. R. a tre voci, che se' il mio non fosse troppo ardire, riverentemente supplicherei l'A. V. R. ordinarne una copia per un suo humilissimo et fedelissimo servitore, poichè non so' scordarmele e la riconoscerei per gratia e favore singolarissme. Sono restato alla Fera per servire alla M tà della Regina, che non ha maggior divertimento della Musica Italiana..... » Archivio di stato di Torino. (*Lettere particolari* — Melani).

4. Cf. Claretta. *Adelaide di Savoia, Duchessa di Baviera e i suoi tempi*. Torino 1877.

5. A son retour à Florence, il écrit, le 13 novembre 1653, à Madame Royale pour lui donner des nouvelles de l'Electrice qui fait l'admiration de « tutta la corte cesarea », il ajoute : « Hebbi io fortuna d'esser in quel tempo a servire alla Mtà dell'Imperatore, la quale si compiacque di farmi cantare per il desiderio che hebbero di sentirmi quelle Altezze di Baviera, e non fu senza aggradimento per la parte della Serenma Principessa Elettrice quelle felici memorie di quando mi udì in Torino, quando di Francia me ne tornai in Italia, che con eccessi di prodigalità fui fatto digno

partir que comblé d'honneurs et de présents. Atto, après des pérégrinations diverses, revint à la Cour de France, au début de l'année 1657, et reprit sa place dans la musique du Cabinet du roi. Le 4 janvier, Mazarin remercie le prince Mathias de l'avoir laissé partir. « V. A. ne pouvait faire un régal plus agréable et plus précieux à leurs Majestés qu'en leur envoyant Atto Melani qui a été reçu à cette Cour avec un plaisir particulier[1]... »

Au printemps, l'empereur d'Allemagne mourut et tout de suite on songea à dépêcher par delà le Rhin M. de Lionne, les Ducs de Longueville et de Gramont pour soutenir les intérêts de la France, mais l'avis de M. Servien prévalut qu'on ne devait pas se hâter, car les Allemands étaient fort capables « d'embarquer la France », dans une mauvaise affaire[2]. Mazarin pensa alors à se servir d'Atto que chérissait l'Electrice de Bavière, pour la décider à pousser son mari à l'Empire. Les voyages d'Atto à Munich n'attireraient pas l'attention des diplomates, car ils seraient motivés par des raisons d'ordre artistique et le séduisant castrat aurait quelque chance de persuader Henriette-Adélaïde.

dalla generosissma mano di V. A. R. d'infiniti favori e gratie..... Non dispero di poter essere anche questo inverno a Parigi, havendo destinato di far il mio viaggio per cotesta parte... » (Arch. di Torino. — *Lettere particolare*. Melani). Le 23 décembre 1653, il écrit au duc de Mantoue une lettre où il se félicite d'avoir quitté Innsbruck. Il rappelle la promesse que le Duc lui a faite de lui envoyer une copie de l'opéra représenté l'année précédente (Archivio Gonzaga. *Francia* — 1653 *Diversi*). Les lettres des années 1654, 1655 et 1656 sont datées de Florence. En 1655 Atto fait un court voyage à Rome.

1. « Serenmo Sigre mio ossermo. — Non poteva V. A. fare regalo più caro e più stimato a queste MMtà che la persona di Atto Melani, ch'è stato ricevuto in qta Corte con particolare gusto, ed io l'ho riveduto anco piu volontieri d'ogn'altro non solo per la sua virtù, ma perchè mi porta il favore della lettera di V. A. e la certezza della continuazione della sua gratia, ch'io stimo infinitamente. Questi rispetti m'obligaranno sempre a tenir cura particolare di quto virtuoso et a compartirli il mio patrocinio in tutte le occorenze di suo vantaggio tanto più, ch'essendo stato già sentito dalle loro MMtà, lo hanno ritrovato intieramente di loro sodisfattne. La maggior ch'io potrò ricevere sarà d'incontrare spesso le occassioni di servire V. A. e di attestarli con veri affetti la mia osservanza. E qui le bacio di vero cuore le mani... — Di Parigi 4 Geno 1657. » Arch. de Florence, *Mediceo*, 5463, fo 855.

2. V. la lettre d'Atto Melani à Madame Royale du 27 avril 1657, de Paris. Il décrit la joie de la cour en apprenant la mort de l'Empereur etc. « Ha prevalso l'opinione di M. Servient che sia bene non precipitarsi tanto, poichè la qualità dei Tedeschi, esser capace d'imbarcar la Francia a molte cose... » Arch. de Turin. *Lettere particolari*. Melani.

Durant plusieurs mois, Atto fut sans cesse sur la route de Munich à Paris. Le 2 septembre 1657, Mazarin écrit au Maréchal de Grammont : « J'ay permis au sieur Atto d'aller faire un voyage à Frankfort. C'est de luy que je me suis servy assez utilement pour le commencement de la négociation avec la Bavière... J'ay cru d'ailleurs que vous ne seriez pas faschez de le voir et de pouvoir régaler vos amis du plaisir d'entendre chanter des airs italiens par une si belle voix [1]. » Dans ses mémoires, Grammont parle ainsi du castrat diplomate : « Le Cardinal Mazarin avoit fait faire deux voyages à Munich à un certain castrat, musicien italien nommé Atto, drôle qui ne manquoit pas d'intelligence et qui connaissoit particulièrement l'Electrice [2]. » Atto, dans les lettres qu'il envoie d'Allemagne, témoigne toujours d'une confiance illimitée ; Mazarin ne s'en laisse pas imposer. « Vous n'avez pas grande expérience du monde, lui écrit-il, le 25 septembre 1657, et prenez une bonne intention pour une affaire faite ; vous chantez triomphe avant la victoire [3]. » Atto s'acquitta pourtant fort bien de sa mission et rendit de grands services à notre diplomatie [4] ; le roi l'en récompensa en le nommant gentilhomme de la Chambre et en lui accordant peu après le revenu de l'abbaye de Beauhé en Normandie [5]. C'étaient là de bien grands honneurs pour le fils du sonneur de cloches de Pistoia, mais, en ces temps, la musique et les intrigues menaient à tout.... Le 16 août 1658, dans une lettre à Madame Royale,

1. *Lettres de Mazarin*. Impr. Nat. Tome VII, p. 141.

2. *Mémoires du Maréchal de Gramont, édit. Michaud* (3e série, tome VII), p. 294. Sur les négociations d'Atto, v. p. 295.

3. « Voi non havete grand' esperienza negl' affari del mondo e perciò prendete una buona intentione per il negotio già fatto e cantate trionfo avanti la vittoria ». Aff. Etr., *France* 273, f° 440. V. aussi *ibid*. f° 846.

4. V. *Negociati del Atto Melani musico appresso l'elettrice di Baviera di parte del Re Xrmo*. Aff. Etr., *Bavière*, Corr. dipl. 2, p. 565. (V. aussi *ibid*., p. 573 et 598). L'abbé Buti prit aussi part à ces négociations. Le 8 décembre 1657, Atto écrit à Madame Royale qu'il est revenu de Bavière avec une réponse satisfaisante. Il lui raconte que le Prince Mathias, mécontent de ce qu'il ne lui faisait pas de confidences diplomatiques, l'a fait rayer des états de sa maison. Il demande à devenir serviteur de Madame Royale. (Arch. di Torino. *Lettere particolari*. Melani.)

5. Aff. Etr., *France* 933, f° 21 v°.

Atto se vante avec fatuité de la haute situation qu'il occupe[1] : « Je suis devenu parfait courtisan, j'ai la confiance des principaux ministres et mes entrées à la Cour à toute heure, grâce à l'honneur que m'a fait le Roi de m'admettre parmi ses gentilshommes ordinaires. » Dans le même temps, le frère d'Atto, Bartolommeo Melani, accusé de servir d'intermédaire entre l'Electrice et le Cardinal Mazarin, était retenu prisonnier à Munich[2] ! La fortune souriait inégalement à ces deux frères, également musiciens de profession et diplomates amateurs.

On voit par ces exemples quels singuliers personnages Mazarin, en important l'opéra en France, y avait du même coup attirés. Quel scandale dans le monde dévot dut produire ce Don Filippo moine et chanteur d'opéras amoureux ! Quelle indignation dut soulever à la Cour l'admission parmi les gentilshommes ordinaires de cet Atto Melani, castrat de mœurs douteuses, en ces temps et en un pays où les corps des comédiens étaient jugés indignes de l'ensevelissement en terre sainte, où le bourreau mutilait et torturait comme en plein moyen-âge « les jureurs et blasphémateurs[3] », où la Compagnie du Saint-Sacrement étendait sa puissance occulte sur le Parlement, la Cour et l'Eglise[4] ! Sans aucun doute, l'opéra italien fut en grande partie victime de l'impopularité et du mépris qui s'attachaient à ses interprètes. Les castrats étaient, à la Ville, un objet de risée et la verve populaire ne tarissait pas sur eux. Lulli le comprit bien et mit tout en œuvre pour se débar-

1. « Parigi il 16 Agosto 1658. Se V. A. R. mi permetterà che nell' assenza del sig. Abate, (le resident de Savoie à Paris) io le porga tutti i raguagli che verranno a mia notitia, io mi stimarò fortunatissimo di poterla servire.. essendo divenuto perfettissimo cortegiano et havendo la confidenza dei principali ministri et l'intiera entrata in corte ad ogni hora e tempo che sia per l'honore che si è compiaciuto farmi il Re, doppo risanato, in dichiararmi uno dei gentil' huomini ordinarii della sua camera, et a Compiegne solamente sono stato ricevuto. » Arch. de Turin. *Lettere particolari*. Melani.

2. Bartolommeo Melani était né le 6 mars 1634 à Pistoia (*Acte baptistaire* aux Archives de la Cathédrale. 1628-1639. vol. Z, nº 17.) Il était entré le 18 décembre 1657 comme chanteur à la chapelle royale de Munich. Soupçonné de prêter la main à l'échange de lettres entre l'électrice de Bavière et Mazarin, il fut arrêté. V. Ademollo, *Un campanaio e la sua famiglia. Fanfulla della Domenica,* nº 52. Anno 1883. Rudhart *Geschichte der Oper am Hofe zu München*. Freising, 1865, in-8º, p. 68.

3. Les gazettes du temps sont remplies du récit d'atroces exécutions de blasphémateurs.

4. Cf. Raoul Allier, *La Cabale des dévots.*

rasser des virtuoses, ses compatriotes, qui compromettaient à ses yeux la cause de la musique dramatique en France.

III

Giambatttista Lulli était né à Florence le 29 novembre 1632. Son père, Lorenzo, était meunier d'un moulin situé sur les berges de l'Arno, au Porto degl' Ognissanti [1]. Si l'on en croit La Viéville, un cordelier fut son premier maître. « Lulli s'en souvenoit souvent, assure-t-il, et il témoignoit de la reconnaissance pour ce bon moine qui lui donna le premier quelques leçons de musique et qui lui apprit à jouer de la guitare [2]. » Il dut aussi, dès son enfance, s'adonner au violon, car sa virtuosité sur cet instrument demeura longtemps proverbiale. Quel hasard mit en présence, en 1646, Roger de Lorraine, qui s'en revenait de guerroyer les infidèles sur les galères de Malte, et le jeune garçon ? c'est ce qu'il est impossible de dire avec certitude. Peut-être Giambattista faisait-il partie de la musique de quelque prince florentin en qualité de chanteur ou de violon et le Chevalier de Guise fut-il frappé de son talent naissant, non moins que de la vivacité de son esprit ? Ce qui est certain, c'est qu'il l'emmena avec l'intention de le donner à sa nièce Mademoiselle d'Orléans : « Je l'avois prié de m'amener un Italien pour que je puisse parler avec lui, l'apprenant lors », explique cette princesse dans ses Mémoires [3]. Au XVIIe siècle, on recherchait volontiers, pour le service de la Chambre, des jeunes gens ayant quelque disposition pour la musique. On se félicitait d'avoir un valet de chambre qui eût de la voix ou qui sût jouer du luth [4], aussi peut-on croire que le talent de Lulli ne laissa pas d'influencer le choix du chevalier de Guise.

1. Henry Prunières : *Lully fils de Meunier*, *S. I. M.*, 1912 (juin), p. 57 et suiv. *Recherches sur les années de jeunesse de J.-B. Lully. Rivista Musicale*, tome XVII, fasc. 3, 1910.
2. *Comparaison de la Musique italienne et de la Musique françoise.* Bruxelles, 1705, p. 183.
3. *Edit. Cheruel.* Tome III, p. 348.
4. V. plus loin, p. 247.

Lulli arriva à Paris vers le milieu du mois de mars 1646 et fut admis parmi les officiers domestiques de Mademoiselle avec la charge de garçon de la chambre et 150 livres de gages [1]. Il avait alors treize ans et demi, l'âge des *putti* du Duc de Modène qui, peu de mois plus tard, allaient chanter dans l'*Orfeo*. Chez Mademoiselle, Baptiste se perfectionna dans l'art du violon et acquit un talent véritable de baladin. La fille de Gaston d'Orléans raffolait de la danse et donnait sans cesse, aux Tuileries, des ballets improvisés ou luxueusement montés. Elle goûtait aussi le charme des belles voix et pensionnait Mademoiselle Hilaire et le fameux Michel Lambert [2], dont le Florentin devait un jour épouser la fille.

Lulli étudia les règles de son art sous la discipline des compositeurs Metru, Roberday et Gigault [3], mais s'il reçut de ces doctes maîtres quelques principes de contrepoint et de fugue, il ne subit aucunementl'influence de leur style pédantesque. Il dut se former surtout lui-même en écrivant des danses pour les ballets de Mademoiselle et, pour les concerts, des cantates, des duos et des airs italiens dans la manière de Luigi Rossi et de Carissimi. Lorsque la Fronde prit fin, il était en possession d'un triple talent de violoniste, de compositeur et de baladin.

L'entrée de l'armée royale dans Paris obligea Mademoiselle à s'exiler. Reléguée par ordre de la Reine dans le vieux château de Saint-Fargeau, à l'automne de l'année 1652, elle appela auprès d'elle tous ses gens. Lulli était trop ambitieux pour partager longtemps la retraite forcée de l'imprudente princesse. « Il ne voulut pas demeurer à la campagne, raconte-t-

1. H. Prunières et La Laurencie : *La Jeunesse de Lully*, *S. I. M.*, 1909. J'avais eu la bonne fortune de découvrir aux Archives Nationales, en 1909, un état de la maison de Mademoiselle pour l'année 1652 sur lequel figurait Lulli (*Cour des aides*. Z[1a] 523), ce n'était qu'une copie. J'ai retrouvé depuis l'acte original dans le fonds des *Cinq Cents Colbert* à la Bibl. Nationale : « *Estat général des officiers de la Maison de Mademoiselle, fille de Monseigneur le Duc d'Orléans et des gages dont ils jouissent en la presente année mil six cens cinquante deus.* « A Jean Baptiste Lully garcon de la chambre... sept vingt dix livres » (Mss. 500 Colbert 54, f° 394).

2. Loret, *Muze historique* du 1er janvier 1651, *édit*, *Livet*. I, p. 79,

3. *Raisons qui prouvent... que les compositeurs de musique... ne peuvent être de la communauté... des ménétriers*, 1695, p. 33.

elle dans ses Mémoires, il me demanda son congé ; je le lui donnai et depuis il a fait fortune, car c'est un grand baladin [1]. »

C'est en effet comme baladin que Lulli brilla d'abord à la Cour de France. Il prit part à la représentation du *Grand Ballet de la Nuit*, donné pour la première fois, le 23 février 1653, au Petit Bourbon avec les machines de Torelli et y parut aux côtés des danseurs les plus renommés pour leur grâce et leur agilité [2]. Baptiste, à vingt ans, n'était pas encore le petit homme ventru qu'il allait devenir. Souple et léger, il ne devait pas manquer d'une certaine beauté plastique puisqu'on lui confia le personnage d'une des trois grâces dans la scène des noces de Pélée [3]. Il avait sans doute écrit quelques airs de ballet pour cette représentation somptueuse, car le Roi, averti de ses mérites, lui accorda, le 16 mars, la charge de compositeur de la musique instrumentale de la chambre, vacante par suite du décès de l'italien Lazzarini [4].

Il est question, pour la première fois, d'une œuvre musicale de Lulli, au mois de mai 1655. La gazette de Loret nous vante

. . . . Un charmant dialogue
De la Guerre avecque la Paix
Un des beaux qu'on chantât jamais
Et dont l'air, presqu'à l'improviste,
Fut noté par le sieur Baptiste [5].

Ce dialogue ayant été chanté chez Monsieur, frère du Roi, par la Signora Anna Bergerotti et Saint-Elme [6], il est évident

1. *Mémoires, édit. Cheruel*, III, p. 348.
2. V. *La Jeunesse de Lully*, déjà citée *S. I. M.*, 1909, p. 330 et 331.
3. Rappelons que les acteurs des ballets dramatiques étaient masqués, ce qui atténuait la bizarrerie des travestis.
4. Arch. Nat., O[1]7, f° 165.
5. *Muze historique* du 8 mai 1655, *éd. Livet*. Tome II, p. 47.
6. Saint-Elme était neveu du fameux castrat français Berthod. Scarron le célèbre dans sa gazette burlesque de 1655 :

« C'est Saint Helme de qui l'estime
Suit de près, ou bien peu s'en faut,
Celle de son oncle Berthod.
Berthod dont la voix angélique
Est de la royalle musique
Toute la gloire et l'ornement.

qu'il s'agit d'une composition en langue italienne. Dès lors vont apparaître à intervalles réguliers, dans les ballets de Cour, des airs, des dialogues, des trios, des chœurs mis en musique par Lulli. Les paroles de ces diverses compositions seront d'abord exclusivement italiennes, puis peu à peu quelques vers français s'y mêleront. Lulli « intendant de la musique instrumentale » aurait dû, pour ne pas sortir de ses attributions, se borner à écrire des symphonies et des danses, laissant le domaine de la musique vocale à Cambefort [1], à Boesset ou à Lambert. Mais Anne d'Autriche et Mazarin raffolaient de musique italienne et seuls, depuis le départ de Luigi Rossi, Lulli et Tagliavacca étaient capables d'en composer pour les fêtes de Cour. Ces divertissements italiens, intercalés dans les ballets, étaient d'ailleurs les seules occasions qu'on eût d'utiliser les talents des virtuoses ultramontains.

Le 30 mai 1655, dans *le ballet des Bienvenus* représenté à Compiègne pour célébrer le mariage du fils du Duc de Modène, Alphonse d'Este, avec Laure Martinozzi, nièce de Mazarin, Lulli débita lui-même avec force postures bouffonnes « un récyt crotesque italien, partie de voix, partie d'instrumens », de sa composition [2].

Au mois de janvier 1656, il prit prétexte du *Ballet de Psyché* pour faire exécuter une longue scène en musique italienne : « Un antre s'ouvre. Pluton parest sur son trône, environné de démons ; la Crainte, le Soupçon, le Désespoir et la Jalousie font un concert italien, soustenu de divers instrumens, composez par le sieur Baptiste [3]. » Le « *Choro di passioni amorose* » commence par se lamenter puis chacune des passions d'amour chante une strophe à la fin de laquelle le chœur reprend :

Le feu roy qui si finement
Se connaissoit en mélodie
En fut charmé durant sa vie...

(Bibl. de l'Arsenal, B. L. 9323, in-4°, p. 55).

1. V. Henry Prunières, *Jean de Cambefort. Année Musicale 1912*.

2. Livret du *Grand Ballet des Bienvenus*. Paris, Robert Ballard, 1655, p. 6.

3. *Ballet | de Psyché | ou | De la Puisssance | De l'Amour. | Dansé par sa Majesté le 16. Jour | de Janvier 1656.* | A Paris | Par Robert Ballard. MDCLVI (p. 35 et suiv.).

Ne si dà
Maggior contento
Ch' il tormento
Quando in gioie si disfà,

La Gelosia était représentée par la Signora Anna Bergerotti, *il Sospetto* par le Signor Tondi, *la Disperazione* par le Signor Tagliavacca et *il Timore* par Meusnier Saint-Elme. La musique de cet intermède a disparu, mais le poème, écrit sans doute par l'abbé Buti, suffit à témoigner combien Lulli, à cette époque, était influencé par l'Italie. On ne trouve rien de semblable à cette scène dans la littérature musicale française du temps et on la croirait tirée de quelqu'un des opéras qui se représentaient de l'autre côté des Alpes. Le *Ballet de Psyché* eut un grand succès et le résident Barducci, dans une lettre écrite au Duc de Toscane, vante la magnificence et l'ingéniosité du spectacle [1].

Au même Carnaval de 1656, Mazarin voulant traiter magnifiquement la Reine, le Roi et toute la Cour, ordonna une mascarade, *la Galanterie du Temps*, où Lulli fit merveille :

Et l'inventeur le sieur Baptiste
Se montra si parfait copiste
De Trivelin et de ses tours
Qu'on tint de luy cent beaux discours [2].

Lulli, secondé par Beauchamp pour les danses, avait écrit la musique de ce petit ballet improvisé. Il avait composé plusieurs récits italiens qui ont disparu mais dont le livret imprimé nous révèle l'existence. Vénus ouvrait la mascarade en chantant un grand air :

Venere io son che vò cercando il riso...

Puis les entrées se succédaient et une sérénade italienne dialo-

1. Lettre du 21 janvier 1656. *Mediceo*. Le ballet fut magnifique, déclare-t-il, le théâtre était « arrichito della varatione delle Machine state inventate dal Torelli ».
2. *Muze historique* du 5 mars 1656, *éd. Livet*, II, 157.

guée donnait lieu à la Signora Anna Bergerotti [1] et à Mademoiselle de La Barre de faire admirer leurs voix enchanteresses. L'illustre guitariste italien Francesco Corbetti [2] brillait, dans l'accompagnement de ce concert vocal, à la tête de quelques joueurs de guitare, soutenus par la bande des Petits Violons.

On a beaucoup parlé de ces *petits violons* dont l'existence a paru fort mystérieuse à certains historiens [3]. Suivant une tradition que rien ne nous autorise à mettre en doute, le Roi, désireux de placer Lulli « à la tête d'une bande de violons qu'il pût conduire à sa fantaisie, en créa exprès une nouvelle qu'on nomma les Petits Violons et qui, en peu de temps, surpassa la fameuse bande des Vingt-Quatre [4] ». Il est certain que le jeune florentin entretenait de fort mauvais rapports avec les Vingt-Quatre. Il en « faisait si peu de cas qu'il les traitait de maîtres aliborons et de maîtres ignorants [5]. » Autoritaire et despote par tempérament, il ne pouvait souffrir ces instrumentistes infatués de leurs mérites, entêtés de leurs traditions, orgueilleux de leurs privilèges, qu'il ne pouvait conduire à son gré. Se conformant à une habitude fort ancienne, ils ornaient la mélodie de broderies et de diminutions qui en déformaient la ligne mais faisaient valoir leur virtuosité individuelle. Lulli,

1. Loret la célèbre à cette occasion :

« La Signora Bergerota
Vers la fin es cœurs enchanta
Ayant dans la douce harmonie
Un rare et ravissant genie. »

2. Le livret de la *Galanterie du Temps* que nous avons retrouvé à la *Réserve* du Conservatoire (et que nous ignorions en écrivant avec M. de La Laurencie notre article sur *la Jeunesse de Lulli*), mentionne formellement la présence de Corbette parmi les instrumentistes qui accompagnent le duo chanté par Mademoiselle de La Barre et la Sig[ra] Anna : « *Corbette, les 2 La Barre frères et les petits violons* ». Ce détail confirme l'exactitude des faits relatés par Corbetti dans la Préface de *La Guitarre Royalle, Dédiée au Roy de la Grande Bretagne*. Paris, 1670 : — « ... un livre que j'avois laissé à Paris, après l'avoir dédié au Roy de France à l'occasion d'un Balet composé par le très fameux Auteur Jean-Baptiste Lulli, Maistre de la Musique du Roy, en 1656, où je fus admis par sa Majesté à faire une entrée de plusieurs guitares. »

3. Ecorcheville, *Vingt suites d'orchestre du XVII[e] siècle français*. Paris, 1906, p. 25.

4. Lecerf de La Vieville, *Comparaison de la Musique italienne et de la Musique françoise*, (seconde partie). Bruxelles, 1705, p. 186.

5. *Raisons qui prouvent*, etc., p. 32.

comme les italiens de son temps, ne pouvait comprendre ce goût singulier et voulait que les exécutants jouassent ce qui était noté sans rien ajouter de leur cru [1]. Il eut grand mal à détourner les musiciens de cette pratique. Beauderon de Sénécé s'en est souvenu dans un curieux pamphlet. Lulli arrive aux Enfers, porté en triomphe, au son d'une symphonie de divers instruments. « Un violon du feu Roi, qui s'étoit joint à la bande, croïant se signaler par dessus les autres, joua certain endroit de sa partie avec beaucoup de diminutions et de roulemens, s'imaginant, suivant les principes de son temps, que cette méthode donnoit beaucoup de grâce à son jeu et que c'étoit là le plus exquis rafinement de son art. Alors la patience échapant à Lulli, il tira de son brancard une des plus grosses branches qu'il pût arracher et lui en donna cinq ou six coups sur les oreilles; eh! morbleu, coquin, lui dit-il, ôte-toi d'ici, va-t'en avec ta broderie faire danser les servantes des cabarets... et ne viens point, par tes contretemps, me défigurer les meilleurs accords de ma simphonie [2]. »

Lulli dut plus d'une fois tenir semblable langage aux instrumentistes qu'il dirigeait et casser, pour le même motif, plus d'un violon sur le dos des musiciens opiniâtres. Quoiqu'il en soit, il arriva rapidement à dresser les petits violons suivant ses idées. La plupart de ces artistes entreront plus tard dans l'orchestre de l'Académie Royale de Musique, cet orchestre fameux qui s'attirera les louanges de toute l'Europe. On célébrera la précision rythmique et la netteté du jeu lulliste comme une qualité proprement française, sans songer que les Vingt-Quatre étaient renommés sous Louis XIII pour l'imprécision même de leur exécution, pour leurs broderies et leurs

1. Il est à noter que la mode des *diminutions* instrumentales avait sévi en Italie au XVIe siècle comme en fait foi notamment l'ouvrage de Bassano : « *Ricercate, passagi... per exercitarsi nel diminuire terminatamente con ogni sorte d'Istrumenti.* Venezia, 1595 (in-fo). Bibl. Naz. de Florence. *Mus. 18.*

2. *Lettre de Clément Marot à Monsieur De *** touchant ce qui s'est passé à l'arrivée de Jean Baptiste De Lulli, aux Champs Elisées.* A Cologne, chez Pierre Marteau, MDCLXXXVII, p. 25 et 26.

ornements qui suspendaient longuement le sens de la phrase. En réalité l'influence de l'Italie est évidente en cette réforme [1].

Lulli, jusqu'à la mort de Mazarin, se révèle à nous comme un compositeur italien. Les divertissements vocaux qu'il place dans les ballets sont écrits dans le style de Luigi Rossi et de ses disciples. Si, dans les œuvres instrumentales, il se montre respectueux de la tradition française, si les mélodies nous en sont familières, si les thèmes de ses danses rappellent ceux de nos vieux ballets de Cour et de nos chansons à danser, le style n'en trahit pas moins un musicien formé à une autre école que les Dumanoir, les Mazuel et les Vincent. Il est curieux de les comparer aux airs de ballet de l'*Orfeo*, à ceux du moins qui semblent composés par Luigi Rossi. On trouve chez Lulli cette fluidité de l'harmonie inconnue à nos maîtres français. Chaque voix se meut avec aisance et chante librement sans contrecarrer sa voisine, tandis que les diverses parties, chez Dumanoir et ses compagnons, se croisent, se heurtent, s'entrechoquent dans un chaos bizarre bien que non dénué d'agrément [2]. Que l'on compare les danses et les symphonies des premiers ballets de Lulli à celles des *Fêtes de Bacchus*, par exemple, qui ne leur sont guère antérieures (1651) et l'on aura la sensation d'un art tout différent : les archaïsmes ont disparu, l'écriture est élégante, les harmonies correctes, et l'on sent la main d'un musicien singulièrement plus habile et mieux doué qu'un Mazuel ou qu'un Verpré.

Le ballet italien d'*Amor malato*, représenté en la Grande Salle du Louvre, le 17 janvier 1657, ouvre la liste des ballets qui peuvent être attribués à Lulli et qui nous ont été partiellement conservés. Cette fois, ce n'est pas seulement une scène de musique italienne qu'il glisse dans le ballet, c'est toute une petite comédie qu'il traite en style récitatif. *Le Temps* et le

1. Vers 1660, l'usage des diminutions, si en vogue au XVIe siècle, était complètement passé de mode dans la Péninsule.

2. On peut en juger par les *Suites d'orchestre* publiées par M. Ecorcheville, d'après un Mss. de la bibl. de Cassel et par les recueils de vieux ballets copiés par Philidor. Tome III de la Collection Philidor à la Bibl. du Conservatoire.

Dédain soignent l'*Amour* malade, assisté de la *Raison*[1]. La *Raison* expose le sujet de la pièce en plusieurs couplets d'une chanson dont la musique est perdue :

Non fate rumore,
Chè poco discosto,
Offeso nel core
Sen giace indisposto
Il povero Amore.
Non fate rumore.
. . . .
Il Tempo e lo Sdegno
Son Medici suoi,
Ma il male è tal segno
Che temo ambi doi
Vi perdan l'honore.
Non fate rumore[2].
. . . .

Les deux médecins se présentent et questionnent la Raison sur l'état du malade

Il Tempo : Non mangia ?
La Ragione : Ben poco.
La Sdegno : Non dorme ?
La Ragione ; Non mai[3].
. . . .

et les consultants de conclure ensemble :

1. *Amour malade* | *Ballet du Roy* | *Dansé par sa Majesté, le 17e jour de janvier 1657.* A Paris | Par Robert Ballard. MDCLVII (25 pages). — *Vers* | *du Ballet* | *du Roy* (21 pages à la suite). — La Bibl. du Conservatoire possède un superbe exemplaire pet. in-f° de ce ballet, relié aux armes du Roi, avec le livret des *Noces de Thétis et de Pélée.* L'exemplaire de la Bibl. de l'Arsenal contient à la suite les *thèses de Scaramouche* (B. L. 9773).

2. Ne faites pas de bruit, car non loin d'ici, blessé au cœur, est couché malade, le pauvre Amour. Ne faites pas de bruit. Le Temps et le Dédain sont ses médecins. Mais le mal est si grave que je crains que tous deux n'y perdent leurs peines. Ne faites pas de bruit !

3. *Le Temps* : Mange-t-il ?
La Raison : Bien peu.
Le Dédain : Dort-il ?
La Raison : Jamais.

Gran male per certo
È il male d'Amore ;
Ma credi all' esperto :
Di ciò non si muore [1].

Après avoir plaisamment interrogé le pauvre Amour couché dans son lit, le Temps rédige son ordonnance :

Recipe di spropositi un Balletto [2]
Con un poco di Musica meschiato
Se ne faccia uno svario a dar diletto,
E si prende qual' hor sia preparato [3].

Un trio plein d'entrain termine cette sorte de prologue et le ballet commence. Il est ingénieusement soudé à la scène précédente : *La Raison*, *le Temps* et *le Dédain* demeurent sur le théâtre et, à tour de rôle, chantent à la fin de chaque entrée un petit air italien commentant galamment ce qui vient d'être représenté.

La Ve entrée du ballet eut un incroyable succès. On y voyait une assemblée de médecins présidée par Lulli, vêtu en Scaramouche, qui accueillait gravement un âne et lui conférait le titre de Docteur en ânerie. Les thèses de l'âne postulant étaient, comme il seyait, dédiées à Scaramouche [4]. Lulli s'acquittait de son rôle avec une verve si endiablée que Benserade lui adressait ces vers :

1. C'est un grand mal assurément que le mal d'Amour ; mais crois en l'expérience, on n'en meurt pas.

2. Ce vers permet d'identifier le *Ballet de l'Amour Malade* avec le mystérieux « *Balletto delli spropositi* », que Mandosio énumère, entre *Teti e Peleo* et l'*Ercole Amante*, parmi les œuvres théâtrales de l'abbé Buti. — *Biblioteca romana*..... Romæ, MDCXCII. Tome II, p. 44 et suiv.

3. « *Recipe* un ballet de grotesques mélangé avec un peu de musique. Qu'on en fasse un mélange pour donner du plaisir et qu'on l'administre, aussitôt préparé ».

4. Rappelons à ce propos que le grand comédien italien Scaramuccia était à Paris à cette époque et y excitait un vif enthousiasme. Le 19 janvier 1657 l'abbé P. Bonsi, mande au secrétaire du grand duc de Toscane : « Scaramuccia invia questo piego separato a V. S. Illma con il balletto di S. M. et concluzioni, io lo mandarò per appagar ancora la curiosità di V. S. Illma, ma per non multiplicare, mi contento di transmettere quello di Scaramuccia ». Arch. de Florence. *Mediceo* 4660. Le 16 février, le secrétaire du grand duc répond que l'adresse et le livre de Scaramuccia sont bien arrivés et ont fait grand plaisir au souverain de Toscane.

Aux plus savans docteurs je scay faire la loy,
Ma grimace vaut mieux que tout leur préambule,
Scaramouche en effet n'est pas si ridicule
Ni si Scaramouche que moy [1].

Les médecins saluaient la nomination de leur confrère à longues oreilles par un chœur qui a fort bien pu suggérer à Molière l'idée de la cérémonie du *Malade Imaginaire* :

Oh bene, oh bene, oh bene !
S'incoroni sù, sù !
E che potea dir più
Un filosofo di Athene ?
Oh bene, oh bene, oh bene !

Dans la X[e] entrée, un chœur de villageois se faisait aussi entendre et, dans la IV[e] entrée, où l'on voyait « quatre braves galants » se battre pour des coquettes, les suivantes de celles-ci chantaient un air qui nous a été conservé [2] : *E che sarebbe amor senza cochette.* On trouve aussi dans la partition un air français de Lulli « *Que les jaloux sont importuns* » qui paraît avoir été introduit à la représentation, car il ne figure pas dans le livret de l'abbé Buti. C'était en effet au fécond auteur de l'*Orfeo* et des *Nozze di Peleo* que Mazarin avait eu recours pour ce ballet italien.

Les dix entrées étant dansées, l'Amour se déclarait guéri et entonnait avec ses médecins et sa garde-malade un joyeux quatuor [3].

Ecco il remedio vero
Che contro Amor prevale :
Disvezzare il pensiero
Di pensar al suo male.
Fiamme, strali, catene
Non son poi che parole ;

1. *Les Œuvres de Monsieur de Benserade.* Paris, de Sercy, MDCXCVIII. Tome II, p. 159.
2. La musique du *Ballet de l'Amour malade* se trouve dans divers recueils à la Bibl. Nat. : Tome I de la collect. Vm 6/1 (in-f°), au Conservatoire : Tome XV de la collect. Philidor, à la Bibl. de l'Arsenal, à Versailles, à Stuttgart.
3. P. 52, note 1.

Dall' amorose pene
Si risana chi vole [1].

L'*Amour malade* eut un immense succès. Il y a peu de mémoires de cette époque qui n'y fassent allusion [2]. De Villers, dans le journal de son voyage à Paris [3], décrit ainsi la représentation à laquelle il assista. « Les vers du ballet nous servirent d'amusement en attendant que le Roy vînt, ce qui fut assez tard, car, bien que nous y fussions entrés dès les trois heures, on ne commença à danser que sur les neuf. Nous y vismes toute la Cour et tout ce qui est de plus beau dans Paris. La grande salle où on le dansa fut si bien esclairée par de grands lustres de cristal qu'on y voyoit comme en plein jour depuis un bout jusques à l'autre. Il fut de dix entrées dont le Roy dansa la première à trois reprises [4]. On avoit pour suject l'*Amour malade* et la pièce fut si bien diversifiée qu'elle peut passer pour un ambigu de ballet, de comédie et de farce. » Le Résident de Toscane, le 19 janvier 1657, écrivait au Grand Duc [5] : « Le *Ballet d'Amour malade* que Sa Majesté avait dessein de faire représenter sur la fin du Carnaval a été récité cette semaine pour contenter le désir de son Altesse de Modène, tout s'étant passé à sa pleine satisfaction comme à celle de toute la Cour. Sa Majesté a dansé à son habitude mieux que tous les autres et la musique italienne a réussi merveilleusement bien. » Le succès de la musique italienne était chose surprenante et nouvelle. Lulli, avec un sens très pénétrant de ce qui pouvait

1. Voilà le vrai remède qui contre Amour prévaut : détourner l'esprit de penser à son mal. Flammes, morts, chaines ne sont plus que des mots, de l'amoureuse peine guérit qui le veut.

2. Madame de Motteville conte dans ses *Mémoires* que ce fut au sortir de la représentation que Mazarin apprit la mort de sa nièce Madame de Mercœur (p. 455).

3. De Villers, *Journal d'un voyage à Paris*, édit. Faugère.

4 Le Roi représentait « *Le Divertissement, accompagné de ses suivans qui composent une musique d'instrumens* ». Parmi les concertants on relève le nom de Couperin, qui paraissait déjà dans le ballet de *Psyché*, en 1656.

5. « *Il Balletto d'Amore amalato* che S. Maestà disegnava di far rappresentare verso l'ultimo di carnovale, è stato recitato questa settimana per incontrare il gusto del Ser^mo di Modena, essendo il tutto seguito con piena sua sodisfattione, come di tutta la corte, havendo S. M. ballato al solito, cioè meglio di tutti, e la musica italiana riuscita a meraviglia bene ». Arch. de Florence, *Mediceo* 4660.

plaire aux Français, avait su mettre l'art italien à la portée de son public. Aussi tous les spectateurs, en quittant le Louvre, devaient-ils penser comme Loret :

Que Batiste en toute façon
Est un admirable garçon.

Le gazetier a malheureusement oublié de nous dire quels étaient les chanteurs qui remplissaient les rôles de la comédie. Il se contente de cette trop vague indication :

Là, s'entendent des harmonies
Dont les douceurs presque infinies,
Procèdent des acors charmans
De plus de soixante instrumens
Avec les voix rares et belles
De trois mâles et trois fémelles... [1].

Nous savons seulement que le castrat Atto Melani chantait le rôle de l'Amour. « On se prépare, écrivait-il, le 26 janvier au prince Mathias[2], à donner le ballet de S. M. qui sera représenté dimanche et mercredi et jamais il ne me sera arrivé de voir une fête avec autant de commodité, car représentant l'Amour malade[3] je reste au lit du commencement jusqu'à la fin. » Quelques jours auparavant, il mandait à Madame Royale : « On dansera au Carnaval un très beau ballet en musique italienne, car le Roi l'aime avec passion[4]. » Précieux témoignage qui montre le cas que faisait de Lulli un connaisseur aussi raffiné qu'Atto Melani.

L'*Amour malade* fut dansé durant tout le Carnaval avec la même faveur. Le 26 janvier, le Résident florentin écrivait[5] :

1. *Muze historique* du 20 janvier 1657, édit. Livet, II, p. 290, 291.
2. La lettre a été publiée par Ademollo : *Primi Fasti della musica italiana a Parigi*, p. 59.
3. « Amore infermo ».
4. Arch. de Turin. *Lettere particolari*. — Melani.
5. « È stato di nuovo rappresentato il Balletto Reale con concorso de' più qualificati della città, riuscendo a grand^ma^ sodisfattione d'ogn'uno sì per l'esquisita e ben concertata musica, come per la magnificenza delle scene che ben danno con ammiratione a conoscere essere opera di Re ». *Mediceo* 4660.

« On a de nouveau représenté le Ballet Royal en présence des personnes les plus qualifiées de la ville. Il a réussi à l'entière satisfaction d'un chacun aussi bien pour le charme et la parfaite exécution de la musique, que pour la magnificence des décors qui donnent bien à connaître que c'est là un opéra de Roi. »

Le triomphe de l'*Amor malato* ne fut pas du goût de tout le monde. Les poètes, les musiciens et les baladins français qui, jusque-là, avaient eu le privilège de travailler aux ballets, trouvèrent fort mauvais que Lulli et Francesco Buti, deux étrangers, se fussent acquittés de cette tâche à la satisfaction générale [1]. Ils convainquirent le Duc de Guise et quelques gentilshommes de monter à la Cour un ballet somptueux auquel des Français seuls seraient employés. Il fallait prouver que l'antique ballet dramatique, avec ses récits et ses entrées, valait mieux que les comédies-ballets italiennes avec leurs scènes récitatives. Louis de Mollier fut chargé d'écrire la musique et Beauchamp de régler les danses de ce Divertissement [2].

Le ballet des *Plaisirs Troublés* fut dansé le 11 février. Le Duc de Guise n'avait pas ménagé l'argent pour en faire un spectacle magnifique et s'était assuré le concours d'excellents chanteurs. Il ne réussit pourtant pas à faire oublier l'*Amor malato*. Le Résident Bonsi s'en égaie en une lettre du 16 février [3] :

1. Marolles tout en louant l'*Amour Malade* explique qu'on aurair dû traiter d'une toute autre manière le sujet, c'est-à-dire suivant les formules du vieux ballet de cour français. Cf. *Memoires*, Amsterdam, MDCCLX, in-8°, tome III, p. 121, 122.

2. Loret célèbre leurs mérites dans la *Muze historique* du 10 février 1657 :

> Tous les airs estoient de Molière
> qui d'une si belle manière
> prit plaisir à les composer
> qu'on ne le sçauroit trop priser...

Quant à Beauchamp,

> « Il fut proclamé ce jour là
> Par toute la noble assistance
> Pour le meilleur danseur de France ».

(Ed. Livet, tome II, p. 299). V. aussi p. 301.

3. « Il Sig^re^ Duca di Guisa ha fatto rappresentare il suo Balletto di maggior spese e bellezza in parte a quello del Re, et in molte cose inferiore, nel Louvre in presenza di tutta la corte, essendo stato impegnato a farlo da certi invidiosi che non potevano soffrire che il Re si servisse d'Italiani per la condotta del suo, acciò, vedendone un'altro, venisse S. M. ad impiegare i medesimi soggetti. Intanto li spenditori del

« Monsieur le Duc de Guise a fait représenter son ballet au Louvre en présence de toute la Cour. Il est en un point de plus grande dépense et plus beau que celui du Roi, mais, en beaucoup d'autres choses, il lui est très inférieur. Monsieur le Duc y a été poussé par certains envieux qui ne peuvent souffrir que le Roi se serve d'Italiens pour la conduite de son ballet, espérant que le Roi, en voyant représenter un autre de leur façon, fera appel à leurs talents. Cependant les Intendants de Monsieur le Duc ne veulent plus donner l'argent nécessaire à la dépense de maison depuis les gros débours du Ballet, y ayant été employées les sommes destinées à des choses plus nécessaires, ce qui donne sujet à la Cour de jaser et rire. »

Le Duc de Guise échoua donc en sa tentative d'exclure de la composition et de l'exécution des ballets royaux l'abbé Buti, Lulli et les Virtuosi du Cabinet. On tint compte pourtant de ses plaintes, car on ne vit plus paraître à la Cour un seul ballet entièrement italien comme l'*Amor malato*. Jusqu'à la mort de Mazarin, on s'efforça de tenir la balance égale entre la musique française et la musique italienne. Cette préoccupation est très visible dans le *grand ballet d'Alcidiane et Polexandre* représenté avec un faste extraordinaire pendant le Carnaval de 1658[1]. Le Roi y dansa plusieurs entrées et la Reine de France, Christine de Suède, la princesse d'Angleterre, Mazarin et les plus grands seigneurs de la Cour firent leurs délices de ce spectacle durant plusieurs semaines[2].

Lulli était vraiment l'âme de ce ballet. Il n'avait laissé au Surintendant Boesset que le soin d'écrire deux Récits et

detto Sig^r Duca non vogliono più fornire al solito per il sostetamento della spesa della casa doppo il grosso sborso del balletto, essendo stato impiegato in esso il denaro destinato alle cose più necessarie, il che dà materia di favellare e di ridere alla corte. » Arch. de Florence *Mediceo*, 4660.

1. A ce même Carnaval on put admirer une pièce italienne *la Rosaura* montée avec un faste inouï sur la scène du Petit-Bourbon. La pièce était jouée par des comédiens italiens. Torelli s'était chargé de la mise en scène. Loret nous apprend que la pièce était entremêlée de quatre ballets et de scènes musicales. On voit que cette pièce était tout à fait conçue dans le goût de la *Finta Pazza* de 1645. (Cf. Loret, *Muze historique* du 23 mars 1658, *éd. Livet*, tome II, p. 458.)

2. *La Jeunesse de Lully. S. I. M.*, 1909, p. 339 et suiv.

avait composé toutes les symphonies et les danses, les airs italiens et français du « concert à la Cour d'Alcidiane » et le grand divertissement final italien [1]. Il dansait lui-même trois entrées ; jouait de la guitare, déguisé en maure, pour accompagner la chacone de la Princesse de Mauritanie et avait d'une façon générale réglé et ordonné tout le spectacle. De La Porte conte d'après le *Menagiana* une anecdote qu'il rapporte à la représentation d'*Alcidiane* [2] et qui montre l'autorité et la puissance de Lulli à la Cour, non moins que la hardiesse de son caractère. Le Roi « alors dans sa plus grande jeunesse s'étoit rendu au lieu où ce ballet devoit se représenter et n'ayant pas trouvé toutes choses prêtes, envoyoit incessamment des valets de pied à Lulli pour savoir quand on commenceroit et pour le presser. Mais voyant que rien n'avançoit, le Roy envoya un valet de Garde Robe pour lui dire qu'il se lassoit d'attendre et qu'il vouloit absolument que l'on commençât : ce valet de garde robe dit à Lulli que le Roy étoit dans une grande colère et qu'il ne pouvoit plus attendre. Lulli, songeant moins aux ordres pressans qu'on luy apportoit de la part du Roy qu'à ce qu'il avoit encore à faire, répondit d'un sang-froid capable de pousser la plus grande patience à bout : « Le Roy est le maître, il peut attendre tant qu'il lui plaira [3] ».

Lulli, en 1658, était déjà un grand personnage. Benserade faisait exception en sa faveur à la règle qui réservait aux illustres gentilshommes les épigrammes qu'on imprimait avec le livret. Comme Lulli paraissait sur la scène déguisé en capitaine, il lui prêtait ce langage :

Au lieu de m'emporter, j'aurois meilleure grâce
D'estre modeste sur ce point
Sans me vanter ici que le siècle n'a point
De capitaine qui me passe.

1. La musique du *ballet d'Alcidiane* se trouve dans le recueil Vm⁶/1 de la Bibl. Nat. (Tome I), dans le tome VIII de la Collect. Philidor et dans divers recueils de la Bibl. de l'Arsenal, de Versailles, etc.
2. *Anecdotes dramatiques*. Paris, Duchesne, 1775 (*Alcidiane*).
3. *Menagiana*, 1715, IV, p. 11.

Mais rendons-nous justice et voyons après tout
Qui peut mieux mériter des louanges parfaites,
Les choses dont je viens à bout
César même les eût-il faites [1] ?

Le gazetier Loret exultait en décrivant les prodiges accomplis par Lulli dans *Alcidiane* :

Et certes pour l'art muzical
Je serois un franc athéiste
Si je ne croyois que Baptiste,
Nonobstant les vieilles chansons,
Est un des célèbres garçons
Pour la rare et grande harmonie
Qu'ait jamais produit l'Ausonie. (*l'Italie*) [2]

On voit que, contrairement à l'opinion commune, Lulli était célèbre bien avant d'avoir produit des comédies-ballets et des opéras. Or, en 1658, ses principaux titres de gloire étaient ses danses, ses symphonies et ses scènes en musique italienne. On le connaissait si peu comme compositeur d'airs français que Loret attribue à Louis de Mollier et à Boesset ceux d'*Alcidiane*[3], alors que le beau récit : *Que votre empire, Amour, est un cruel empire* est de Lulli ainsi que les deux suivants. Un duo : *Cede al vostro valore*, chanté par la Signora Anna Bergerotti et Mademoiselle De la Barre, terminait *Alcidiane*[4]. Huit guitaristes l'accompagnaient sur leurs instruments et une « symphonie » de deux clavecins, quatre théorbes et cinq violles, était chargée de la réalisation de la basse chiffrée. Au point de vue instrumental, Lulli avait fait merveille.

1. Benserade. *Œuvres*, 1698, tome II, p. 170.
2. *Muze historique*, édit. Livet, II, 444.
3. *Muze historique*, éd. Livet, II, p. 446.
4. Voici, d'après le livret, les noms des interprètes de ce divertissement :
« *Dames maures qui chantent* : Mlle de la Barre, la Signora Anna Bergerotti.
Esclaves maures jouant de la Guitarre : les Sieurs Piesche, Toury, Chabut, Clément, le Gris, Caron, Emmanuel, Quarante.
Symphonie :
Clavessins : Mes. de la Barre l'aisné et Lambert.
Tuorbes : Mes. de la Barre le cadet, Vincent, Rayneval et Grenerin.
Violles : Mes. le Febvre, Alissan, Gigot, Richard et Ribou. »

Il avait, à cette occasion, inventé la forme classique de *l'ouverture française* en deux parties [1] et écrit un grand nombre d'entrées d'une grâce et d'une variété prodigieuses.

Le *Ballet de la Raillerie*, représenté au Carnaval de l'année suivante [2], atteste la maîtrise de Lulli à pratiquer le style italien et le style français. Après un récit de la Poésie française, chanté par Mademoiselle Hilaire, le rideau s'ouvre et laisse voir un palais devant lequel sont assises *la Raillerie* (Mademoiselle De La Barre), *la Sagesse* (Mademoiselle Hilaire), et *la Folie* (Signora Anna Bergerotti) [3]. Ces trois personnages chantent tantôt séparément, tantôt deux à deux, tantôt en trio, un long prologue italien qui nous a été conservé [4]. La technique en est très italienne, mais on y relève pourtant çà et là certaines tournures, certaines phrases mélodiques, certaines cadences qui sentent l'influence française et qu'on ne trouverait pas chez un Luigi Rossi ou un Carlo Caproli. C'est de la musique italienne écrite pour un public français par un habile homme, désireux de se concilier les suffrages de tout le monde. Il est possible cependant que Lulli fût très sincère. On ne compose pas avec une telle sûreté des airs français comme la chanson : *Vos beaux yeux embrasent mon cœur* ou la Sarabande : *Enfin je vous revoy charmante Cour* [5], sans s'exposer à des réminiscences lorsqu'on aura à mettre en musique des paroles italiennes. Visiblement Lulli oscille, en 1659, entre l'art français et l'art ultramontain. Il ne tardera plus à prendre parti.

Le *ballet de la Raillerie* renferme un curieux témoignage de l'éclectisme de Lulli. Entre la VI[e] et la VII[e] entrée du ballet s'intercale un intermède de la musique italienne et de la musique française qu'interprètent la Signora Anna Bergerotti

1. Cf. Henry Prunières. *Notes sur les Origines de l'Ouverture Française. Sammelbände der Int. Musikgesellschaft* 12 Jahrg. IV Heft. V. aussi : *Report of the fourth Congress of the International Musical Society*. London, Novello, 1912, p. 149 et suiv.
2. 19 février 1659.
3. Livret du *Ballet de La Raillerie*. R. Ballard. Bibl. Nat., Y 6032.
4. B. N., Vm 6/1, tome I. — *Collect. Philidor*, tome XIX.
5. Ces airs sont assurément de Lulli. Bacilly dans le livre II de son *Recueil des plus beaux vers mis en chant* lui en attribue formellement la composition.

et Mademoiselle De La Barre[1]. Les deux musiques se raillent mutuellement chacune en sa langue :

La Musique Italienne :

Gentil Musica francese
Il mio canto in che t'offese ?

La Musique Française :

En ce que souvent tes chants
Me semblent languissants.

La Musique Italienne :

Tu formar altro non sai
Che languenti e mesti lai.

La Musique Française :

Et crois-tu qu'on aime mieux
Tes longs fredons ennuyeux ?

Les deux musiques continuent longtemps à se critiquer de la sorte. Lulli accuse les intentions du texte, il souligne de longues roulades les « fredons ennuyeux », multiplie les accidents chromatiques quand l'Italienne proclame

Chi rissente un mal di morte
Più che può grida mercé.

En un mot, il parodie les deux styles avec une souplesse et une vérité étonnantes. On sent qu'il les possède tous les deux parfaitement, qu'il en voit les défauts et les qualités. La musique française lui paraît un art de demi teinte, propre à traduire des sentiments tendres et délicats ; l'italienne lui semble susceptible d'expressions plus variées et plus véhémentes. Au reste ces sœurs rivales ne sont pas à ses yeux irréconciliables :

Le cœur qui chante et celuy qui soupire
Peuvent s'accorder aisément.

Le *ballet de la Raillerie* finissait par un épilogue dont la musique est perdue et qui était peut-être de la composition de

1. Nous le publions en appendice, nº 5 (*16-18*).

Tagliavacca[1]. Le *Baletto* se présentait à ses juges : *la Critica, la Moda, la Contrarietà, lo Svogliato* et leur demandait leur avis. « Tu es un ramassis de vieilles inventions » protestait *la Critique*, « les idées que tu exposes datent de l'autre monde » déclarait *la Mode*, « jamais au son des instruments il fut dansé plus mal » raillait *la Contrariété*, « j'attendais mieux de si bons maîtres » soupirait *le dégoûté*. « Ah ! c'est ainsi, déclarait *le ballet*, c'est ainsi que vous me raillez, chacun se renfrogne, eh bien, par un juste retour, moi aussi je me moque de vous[2] ! » et tous ensemble célébraient l'Amour : *Amor, tu sol non erri.*

Cette singulière conclusion donnerait à penser que le ballet de Cour ne satisfaisait plus tout le monde, qu'on attendait, qu'on réclamait autre chose. Mais quoi ? Nul n'osait le dire. Pourtant, comme nous le verrons en étudiant le contre coup des représentations d'opéras sur notre musique et notre

1. V. plus haut, p. 185. Au reste, la musique de ce divertissement ne figure pas dans les *Ballets de Lulli*.

2. *Epilogue : Il Baletto, la Critica, la Moda, la Contrarietà, lo Svogliato* :

Baletto : Che dite di me ?
Io sono il Baletto
Che qualche diletto
Pur hora vi dié.
Che dite di me ?
Scusate il difetto
Ch' ong' uno ha in sè,
E anche in effetto
La Fretta mi fé
Che dite di me ?
Critica : D'antiche inventioni
Un misto sei tu.
Moda : L'idee che tu esponi
Non usan qui sù.
Contrarietà : Mai peggio co' i suoni
Danzato non fu.
Svogliato : Da mastri si buoni
Speravo di più.
Baletto : Ah, ah, cosi fate ?
Cosi mi beffate ?
Ogn' un sa far ceffo
Et a buon cambio anch' io di voi mi beffo.
Tutti : Amor, tu sol non erri
Se beffarti presumi
De' mortali et de' Numi,
Ch' ad un sol colpo ogn' alterezza atterri,
E s'alcun di te ride
Tu, con armi homicide,
Usi punirne a doppio il folle ardire ;
Sol si beffi di te chi sa fuggire.

théâtre, poètes et compositeurs étaient sur la voie du mélodrame français. Les tragédies de machines, comme les pastorales en musique, les y conduisaient insensiblement. Malheureusement, trop peu confiants en leurs forces, ils n'osaient aborder franchement le problème du récitatif et prétendaient esquiver la difficulté en excluant de leurs pièces tout élément dramatique, en soudant tant bien que mal entre elles des chansons insipides.

Si médiocres que fussent ces essais, ils provoquaient un réveil de l'amour-propre national, las d'entendre proclamer la supériorité musicale des Italiens. On raillait fort en certains cénacles les œuvres ultramontaines, et Perrin dans la lettre qu'il adressait, le 30 avril 1659, à l'abbé della Rovere [1], ne craignait pas de les traiter de « pleins-chants et airs de cloistre, que nous appelons des chansons de vielleur ou du ricochet... une musique de gouttières [2] », faisant ainsi bon marché des chefs-d'œuvre d'un Luigi Rossi, d'un Carissimi ou d'un Cavalli !

Le parti anti-italianisant, réduit à l'impuissance après la Fronde, se reformait. Lulli, à la Cour, était bien applaudi, mais sa musique était pleine de concessions au goût français et surtout elle était bien rarement interprétée par des voix italiennes. Si l'on excepte la Signora Anna Bergerotti qui jouissait de la faveur générale, on ne rencontre sur les livrets d'*Alcidiane* et de *la Raillerie* que les noms de Mademoiselle De La Barre, de Mademoiselle Hilaire, de Meusnier Saint-Elme et de Le Gros. Lulli partageait sans doute l'opinion de Luigi suivant laquelle il fallait des airs italiens dans la bouche des Français [3].

Mazarin s'intéressait à l'éveil mélodramatique de la France, il encourageait les tentatives de La Guerre et de Cambert [4] mais n'y attachait pas grande importance. A ses yeux, seul l'opéra

1. Celui-ci n'était aucunement évêque de Turin, comme le prétend Perrin dans la lettre qu'il ne fit sans doute jamais parvenir à son destinataire. V. plus loin p. 348.

2. *Les Œuvres de Poesie de Mr Perrin, contenant les Jeux de Poesie, Diverses poesies galantes, Des paroles de Musique...* Paris, Estienne Loyson, 1661, p. 282.

3. Saint-Evremond, *loc. cit.*

4. Nuitter et Thoinan, *Les origines de l'Opéra français,* Paris, Plon, 1886, p. 54 et 55.

italien comptait. Aussi, lorsqu'en cette année 1659 la joyeuse nouvelle de la Paix des Pyrénées et du mariage royal mit la France en liesse, il crut ne pouvoir fêter plus dignement ces glorieux événements qu'en organisant une représentation d'opéra qui laisserait loin derrière elle le souvenir des magnificences de l'*Orfeo*.

Sur le champ il se mit à l'œuvre et appela, des quatre coins de l'Europe, une armée de chanteurs, d'instrumentistes, de machinistes et de décorateurs, sans entendre les grondements précurseurs de l'orage qui allait chasser hors de France les musiciens italiens.

CHAPITRE V

LES FÊTES DU MARIAGE ROYAL

(1659-1661)

I. Gaspare Vigarani et la construction du théâtre des Tuileries. — Les machines, la salle.
II. Négociations relatives au voyage de Francesco Cavalli à Paris.
III. Recrutement de la troupe d'opéra. — Démêlés entre Atto Melani et l'abbé Buti. — Offres de service. — Domestiques virtuoses.
IV. Le *Xerse* de Cavalli. — La représentation. — L'interprétation. — L'œuvre.
V. *Ballet de l'Impatience.*

I

Le traité de Paris, signé le 9 Juin 1659 par Mazarin et Pimantel, pose les bases sur lesquelles, cinq mois plus tard, va se conclure la paix des Pyrénées [1]. Le Cardinal est déjà sûr de la victoire. Pendant qu'à Madrid on délibère encore sur le projet d'union entre l'Infante et Louis XIV, il se préoccupe des fêtes qui devront célébrer ce glorieux événement. On ne doit pas regarder à *jeter l'argent par les fenêtres* en de telles occasions, explique-t-il à la Reine dans une lettre du 8 Juillet [2], il faut éblouir l'Europe.

Dès cette époque, il commande à Buti un livret d'opéra, fait appel au grand compositeur Francesco Cavalli, écrit à ses correspondants de Rome, Turin, Florence, Venise, Vienne de lui envoyer des musiciens.

Mazarin se demande pourtant, non sans inquiétude, où pourront se déployer les magnificences scéniques qu'il pro-

1. Henri Vast, *Les grands traités du Règne de Louis XIV* (Tome I, p. 85 et suiv.). Paris, Picard, 1899.
2. *Lettres relatives à la Paix des Pyrénées.* Tome I, p. 39. — Analysée dans la grande édition des *Lettres de Mazarin.* Imprimerie Nationale, tome IX, p. 801.

jette. La salle du Palais-Royal est trop exiguë et trop délabrée [1] ; celle du Petit-Bourbon va être démolie [2]. Il faut de toute nécessité élever un nouveau théâtre, digne de l'opéra qui servira à l'inaugurer. Mazarin se met sans tarder en quête d'un architecte et, dès la fin de juin, arrive à Paris le fameux Gaspare Vigarani, porteur, pour le Cardinal, d'une lettre d'introduction que lui a donnée la duchesse de Modène, Laure Martinozzi, nièce de Son Eminence [3].

Né en 1588, Gaspare Vigarani avait donc 71 ans lorsqu'il se rendit à Paris avec ses fils Lodovico et Carlo, tous deux experts en l'art d'inventer les machines de théâtre. Gaspare s'était illustré en élevant maints édifices religieux et profanes dans toute l'Italie. Récemment encore, en 1654, il avait triomphé en donnant les plans du splendide Teatro Ducale de Modène qui contenait près de trois mille personnes [4]. En 1651, le duc de Mantoue lui avait fait construire une magnifique salle de spectacle et quelques années plus tard il avait exécuté avec succès des travaux du même ordre à Carpi.

Appelé par Mazarin, le vieillard s'était mis en route dans les premiers jours de Juin 1659 et, à la fin du même mois, Colbert envoyait au Cardinal la nouvelle de sa venue [5] : « Monsieur Vigarani est arrivé de Modène hier au soir en cette ville. Je luy ay fait donner, suyvant l'ordre que Votre Eminence me donna avant son départ, trois mille livres pour son voyage et cinq cents livres pour sa subsistance du premier mois »

On peut être surpris que Mazarin ait cru nécessaire de faire

1. Voir dans le registre de La Grange la description de l'état lamentable où se trouvait la salle du Palais Royal, en 1660, quand la troupe de Molière en reçut la jouissance : « Il y avoit trois poutres de la charpente pouries et estayées et la moitié de la salle descouverte et en ruine. » *Registre de La Grange*. Paris, Claye, 1876, in-4°, p. 26.

2. Le premier coup de pioche sera donné le 11 octobre 1660.

3. V. Gabriel Rouchès, *Inventaire des lettres et papiers manuscrits de Gaspare, Carlo et Lodovico Vigarani*. Paris, Champion, 1913 (in-8°), *Introduction*.

4. Gandini, *Cronistoria dei Teatri di Modena*, 1873, in-12.

5. Lettre du 30 juin 1659. Papiers Baluze (B. N.). Vol. 332, f° 1. — Cette lettre ou plutôt ce brouillon de lettre de Colbert est presque illisible. Plusieurs mots, d'importance secondaire d'ailleurs, sont douteux.

venir Vigarani dont le mérite ne lui était connu que par ouï dire, quand il avait à sa disposition Torelli qui avait fait ses preuves en plus d'une occasion. Torelli, tout à la dévotion du Surintendant Fouquet, s'entendait mal avec l'ombrageux Colbert. Il y avait eu aussi quelque pique entre lui et l'abbé Buti. Pour ces raisons plus ou moins mesquines, le triomphateur de l'*Orfeo* et des *Nozze di Peleo* fut tenu à l'écart de la construction de la nouvelle salle. Mazarin, en appelant Vigarani, n'avait pas songé un instant à refuser à Torelli de participer aux travaux projetés ; mais Colbert et Buti en disposèrent autrement. « J'avois cru, écrit Mazarin à ce dernier, le 8 Août, que vous donneriez quelque petite chose à faire à Torelli qui n'eut rien de commun avec ce que le sieur Vigarani feroit [1]. » Mais Buti s'étant expliqué sur les raisons qui l'avaient « obligé à ne donner aucune part à Torelli » en cet ouvrage, Mazarin l'approuva pleinement [2]. Le 27 Septembre, il lui enjoint même de ne pas se « mettre en peine de toutes les plaintes que pourra faire Torel sur ce qu'il n'est pas employé [3]. »

Mazarin, nous apprend De Pure [4], « en partant de Paris pour aller travailler à la Paix sur la frontière, avoit prétendu de faire un théâtre de bois dans la place qui est derrière son palais. L'espace estoit, à la vérité, assez grand, mais le Sr. Vigarani ne le trouva ny assez propre, ny assez commode soit pour la durée, soit pour la majesté, soit pour le mouvement des grandes machines qu'il avoit projetées. Comme il estoit aussi judicieux qu'inventif, il proposa de bastir une Sale grande et spacieuse dans les alignemens du dessein du Louvre, dont les dehors symétriques avec le reste de la façade l'affranchiroient de toute ruine et de tout changement. » L'idée était ingénieuse ; Mazarin avait entrepris d'achever le Louvre et de le réunir aux

1. *Lettres de Mazarin*. Imprimerie Nat. Tome IX, p. 224.

2. « Addition de la main de Monseigneur à la lettre de M. l'abbé Buti du 27 août 1659 ». Aff. Etr., *France*, 280, f° 228.

3. *France*, 281, f° 75 v°. — Torelli semble s'être vengé en publiant un libelle : *Riflessione sopra la fabbrica del nuovo teatro*, dont Vigarani se plaint dans une de ses lettres. *Correspondance*, p. 14.

4. *Idée des spectacles anciens et nouveaux*. Paris, MDCLVIII (in-12) — Bibl. Nat. J. 15416 —, p. 311.

Tuileries [1]. Pour réaliser ce dessein glorieux, Le Vau élevait les pavillons du Louvre et prolongeait par un corps de logis les Tuileries vers le nord. C'est dans ce nouveau bâtiment qu'allait trouver place le théâtre, ou, plus exactement, la scène seule ; la salle des spectateurs devant être édifiée à l'intérieur de l'ancien Pavillon Nord construit sous Catherine de Médicis. Vigarani proposa d'abord « de faire ce théâtre de bois.... avec l'intention d'en faire un de pierre à l'entour dans quelque temps [2]. »

Ce projet fut vite abandonné et l'on décida de construire tout de suite l'édifice en pierre. Il y eut encore quelques contestations entre Vigarani et Le Vau au sujet de la forme du théâtre. « Je voy, écrit Mazarin à Buti, le 18 Août, la différence d'advis qui est entre le sieur Vigarani et le sieur Le Vau sur la longueur du théâtre et il me semble que sy, par raison d'architecture et pour le faire plus beau, il faut qu'il soit et plus long et plus large, il n'y a considération qui doive empescher de le faire à la perfection, quand même la maison de M. le Tilliers en devroit estre incommodée [3]. » Mazarin donne d'ailleurs tout son appui à Vigarani. « J'escris au sieur Colbert, déclare-t-il le 15 Novembre, de dire de ma part au sieur Ratabon que l'intention du Roy est que l'on se conforme ponctuellement en ce qui regarde la construction du théâtre à ce que le sieur Vigarani dira.... quelque chose que les autres architectes puissent alléguer au contraire [4]. » Le Cardinal ne lui ménage pas davantage l'argent, et Dieu sait ce que dut coûter la construction du Théâtre des Tuileries. « M. Ratabon me demande pendant cet esté pour la salle des comédies cent vingt mille livres sans la despence des machines qui montera encore à une somme assez considérable et 16.000 livres pour les fondations du gros pavillon attaché à la dite salle des comédies » écrit

1. V. l'article très documenté de M. Babeau dans le *Bulletin de la Société de l'Histoire de Paris*, 1894-1895, p. 130.

2. Lettre de Mazarin du 8 août. V. aux Pièces justificatives (VIII) la correspondance de Mazarin avec l'abbé Buti et Colbert en 1659 et 1660.

3. Aff. Etr., *France*, 280, f° 105.

4. *France*, 281, f° 442.

Colbert, le 9 Avril 1660 [1], et un premier formidable devis avait été déjà accepté au mois de Janvier précédent. Ce ne fut donc pas la faute de Mazarin, si le théâtre des Tuileries ne fut pas mieux réussi.

Gaspare Vigarani commença par faire preuve d'une extraordinaire incapacité de prévision. Il n'y avait pas deux mois qu'on avait commencé les fondations, qu'il annonçait l'inauguration du théâtre pour le printemps suivant. Le froid vint arrêter les travaux, mais son optimisme ne se démentit pas. Son fils Lodovico déclare dans une lettre du 23 juillet 1660 que, le 10 août, tout sera terminé. Or le théâtre ne put, à grand peine, ouvrir ses portes qu'au carnaval de 1662 !

On ne saurait pourtant accuser les Vigarani de paresse ; aussitôt arrivés, ils s'étaient mis à l'ouvrage et menaient de front la construction de la salle et celle des machines d'après les indications de l'abbé Buti. « Je suis bien ayse, écrivait Mazarin à son secrétaire, le 8 août 1659, que vous ayez donné au sieur Vigarani le sujet de la comédie du grand ballet afin qu'il puisse commencer à travailler aux modèles des machines qu'il faudra faire ; [2] » et, le 19 septembre, Gaspare Vigarani mandait au Duc de Modène : « on n'a pas encore commencé de choses d'importance et déjà, dans ce pays, on s'émerveille de la grandeur des machines. Sa Majesté et Monseigneur le Duc d'Anjou applaudirent avant leur départ à l'idée de faire une machine (qui sera du genre du Palais du Soleil au théâtre de Votre Altesse) spécialement pour leur ballet qui est déjà commencé et en bonne voie. Notre principal bonheur a été la bonne grâce de l'abbé Buti qui s'est prêté à tous mes désirs en ce qui concerne la distribution et l'invention des machines, scènes, ballets et vols qui sont en grand nombre [3]. »

A cette époque, les Vigarani ne tarissent pas d'éloges sur le compte de l'abbé Buti, « leur ami particulier, l'auteur excellent du futur opéra. » Il est amusant de comparer à ces louanges la lettre du 23 octobre 1665 où Carlo Vigarani se plaint amère-

1. Aff. Etr., *France*, 910, f° 165.
2. *Lettres de Mazarin*. Impr. Nat., tome IX, p. 224.
3. Communiqué par M. Rouchès.

ment « d'un certain homme très méchant, l'abbé Buti, romain, mon perpétuel ennemi et celui de la mémoire de mon père qui savait son peu de mérite. »

Le 10 octobre 1659, Lodovico décrit les machines de l'opéra dont ni le texte poétique, ni la musique ne sont encore terminés; elles sont fort nombreuses, il y en aura « une pour Vénus, une pour Junon, une pour Hercule, une pour les Etoiles, une pour les Influences et une pour les Planètes — outre les vols et les accessoires qui resservent plusieurs fois. » Le 20 novembre, il entre dans des détails plus circonstanciés. « Nous avons donné ordre pour 2000 brasses de gaze d'argent pour faire la mer dont on peut diminuer la grandeur. La machine de Vénus est déjà achevée, à l'exception de l'argenture[1] » Le paon de Junon a dix-sept brasses de long et autant de hauteur avec une grande queue qu'il déploie en marchant, grâce à un mécanisme intérieur! « Ce matin, écrit-il le 27 novembre, on a commencé la machine de la Lune. Cette lune, placée au milieu de la scène, s'ouvrira et montrera dans son intérieur une grande grotte argentée afin de figurer les crevasses qu'on voit dans la neige[2]. » Le 19 mars 1660, Gaspare Vigarani prend lui-même la plume : « On s'applique peu en ce moment à la machinerie, ayant déjà été fait presque tout ce qu'on peut faire en dehors de la salle ; à savoir les très grandes assises de l'échafaudage, les accessoires mobiles, les décors et carcasses de machines dont les peintres tant d'architecture que de paysages maritimes et autres ont déjà fait le principal. » Une lettre du 2 avril donne quelques détails techniques intéressants[3] : « les nouvelles que

1. *Correspondance des Vigarani*, p. 18.
2. *Ibid.*, p. 19.
3. Voici le texte de cette lettre dont M. Rouchès donne seulement une brève analyse, *op. cit.*, p. 25 :

« Le particolarità che gioia ho da scrivere a V. A. intorno a' mei affari sono che di già le pitture avanzano, come d'un giardino, d'un vestibulo, d'un tempio, di certi scoglii per la maritima, d'arbori per la campagna, con pensiero di sopraggiungere pittori a quelli che di presente si ritrovono, per la grande quantità degli tellarri che vi sono da dipingere al numero di 144, di maggior lunghezza B. 15, di mediocre B. 10, d'infima 7 (senza gli orizzonti), e delle scene, et delle machine e senza gli tellari per le mutationi di sotto il palco fino all' ultimo di detto palco è un numero infinito... etc. » Arch. di Modena. *Lettere di Lodovico Vigarani*, filza 122.

j'ai le plaisir de donner à V. A. en ce qui regarde mes travaux sont que déjà les peintures avancent (ainsi celles d'un jardin, d'un vestibule de Temple, de quelques écueils pour la marine, d'arbres pour la campagne) — et que j'ai l'intention d'adjoindre d'autres peintres à ceux qui travaillent maintenant, en raison de la grande quantité de toiles de fond qu'il y a à brosser et qui sont au nombre de 144 sans compter les horizons; les plus grandes ayant 15 brasses, les moyennes 10 brasses, les petites 7, et du grand nombre des scènes et des machines, sans parler des châssis nécessaires aux changements qui sont en nombre infini tant en dessous qu'en dessus du plancher. » La semaine suivante, Lodovico confirme que la colonnade du temple, les rochers, les bosquets, le jardin commencent à prendre tournure. « Le très beau décor des Enfers est déjà livré, c'est l'œuvre du Signor Armanio, jeune homme que nous avons retrouvé ici à Paris[1]. » Les autres lettres nous entretiennent des progrès réalisés dans les diverses machines. Le 16 septembre 1661, Lodovico en donne la liste : I. Scène maritime : l'aurore se lève pendant que la lune décline à l'horizon. — II. Machine de Vénus qui porte, outre la déesse, les trois grâces et un chœur d'amour. — Paon articulé de Junon. — III. Un Palais Royal. — IV. La grotte de Junon. Ballet des Songes. — V. Jardins, Vénus, Mercure. — Scène maritime, barque. — Apothéose. etc[2]...

Nous reparlerons de ces décorations en décrivant la représentation de l'*Ercole Amante*; elles paraissent avoir été fort belles ; mais furent elles supérieures à celles de l'*Orfeo* et des *Nozze di Peleo ?* On en peut douter à voir l'empressement que mit Gaspare Vigarani à faire disparaître tout vestige des magnificences réalisées par Torelli. Le 11 octobre 1660, en effet, la troupe de Molière, qui jouait en la salle de Bourbon, fut brutalement délogée par une équipe de démolisseurs. Elle obtint du roi la jouissance de la salle du Palais Royal et la permission d'emporter les loges « et autres choses nécessaires pour son nou-

1. Lettre analysée par M. Rouchès, *op. cit.*, p. 26.
2. *Correspondance des Vigarani*, p. 62-63.

vel établissement » à la réserve des « décorations que le Sr. de Vigarani, (machiniste du Roy, nouvellement arrivé à Paris, se réserva sous prétexte de les faire servir au pallais des Tuilleries, mais il les fist brusler jusques à la dernière, afin qu'il ne restast rien de l'invention de son prédécesseur qui estoit le Sieur Torelli dont il vouloit ensevelir la mémoire [1] ».

Au début l'enthousiasme fut grand dans Paris pour l'œuvre de Gaspare Vigarani et, de fait, on n'avait jamais vu théâtre si magnifique. La salle pouvait contenir sept mille spectateurs [2], la scène supporter des machines élevant dans les airs près de cent personnages à la fois. Michel de Pure, dans son *Idée des Spectacles*, décrit ainsi le théâtre de Vigarani [3] : « le corps de la Salle est partagé en deux parties inégales. La première comprend le théâtre et ses accompagnemens. La seconde contient le parterre, les corridors et loges, qui font face au théâtre et qui occupent le reste du Salon de trois côtez, l'un qui regarde la Court, l'autre le jardin et le troisième le corps du Palais des Thuileries. » Le théâtre « a de profondeur vingt-deux toises. Son ouverture est de trente-deux pieds sur la largeur ou entre les corridors et châssis qui règnent des deux costez. La hauteur ou celle des châssis est de vingt-quatre pieds jusques aux nuages. Par-dessus les nuages, jusqu'au tiran du comble, pour la retraite ou pour le mouvement des machines, il y a 37 pieds. Sous le plancher ou parquet du théâtre, pour les Enfers ou pour les changemens des Mers, il y a quinze pieds de profond. » [4] ... « La seconde partie ou celle du Parterre qui est du costé de l'apartement des Thuileries a de largeur entre les deux murs 63 pieds, entre les corridors 49. Sa profondeur ... est de 93 pieds. Chaque corridor est de six pieds et la hauteur du par-

1. *Registre de La Grange*, p. 27.

2. Sauval. *Antiquités*... Livre XIV, p. 47.

3. *Idée des spectacles anciens et nouveaux*. Paris, MDCLXVIII, in-12 (B. Nat. J 15416), page 31 et suiv.

4. Sauval dans les *Antiquités de la ville de Paris* donne les proportions suivantes : « Le théâtre des Tuilleries... a quarante deux toises de long sur douze de large. Il peut tenir jusqu'à sept mille personnes. Ses dehors d'un côté sont enrichis de deux ordonnances de colonnes doriques et ioniques, de l'autre d'un seul ordre de pilastres corinthiens qui règnent du haut en bas de l'édifice ; par devant il est entouré de balcons et divers ordres de colonnes, orné de grands escaliers... » Livre XIV, p. 47.

terre jusqu'au plafond est de 49 pieds. » Ce plafond, nous apprend De Pure, est en carton « mais composé et pétry d'une manière si particulière qu'il est rendu aussi dur que la pierre. » « Le reste de la hauteur jusqu'au comble où sont les rouages et les mouvements, est de 62 pieds. » Le théâtre comporte enfin des « galeries secrètes par où le Roy, après avoir dansé, peut se retirer dans sa loge pratiquée au fond de la sale et au point de veüe du Théâtre » et la Reine peut passer directement des Tuilleries dans sa loge grillée. Il y a aussi « de grandes salles, de belles chambres avec les escaliers dégagez, où le Roy, les Princes et les Dames peuvent s'habiller et se coeffer séparément. » Comme on voit, la magnificence de l'édifice n'en excluait pas le confortable. Mais un seul défaut effaçait tant de beautés : L'acoustique y était déplorable. La voix des chanteurs ne parvenait pas à se faire entendre dans la vaste salle. Il faudra, après plusieurs tentatives malheureuses, abandonner le théâtre définitivement.

II

Mazarin, de Saint-Jean de Luz où il s'était installé au mois d'août 1659, trouvait le temps, entre deux entrevues avec Don Luis de Haro, d'écrire à Buti pour hâter les préparatifs de l'opéra. Il espérait que Vigarani aurait terminé sa tâche pour le carnaval de 1660, « A Paris... cet hiver, annonce Atto Melani au Duc de Mantoue, le 4 septembre [1], se fera un très beau ballet avec machines et un drame, le manque de temps ne permettant pas d'en faire davantage. Nous ne savons même pas si Vighe-rano (*sic*) qui a entrepris de construire un nouveau théâtre des plus beaux qui se soient encore vus, l'aura suffisamment avancé pour qu'on puisse s'en servir. »

Atto Melani s'intéressait vivement à ce projet et donnait à

1. « A Parigi, in quest'inverno, si farà un bellissimo Balletto con Macchine et un Dramma, non permettendo la strettezza del tempo che si possa far di più, anzi non sappiamo se Vigherano che ha intrapreso di fare un nuovo teatro dei più belli che si siano ancor veduti, l'haverà tanto avanzato che vi si possi operare ». Archivio Gonzaga. *Francia* 685 (1659) *Diversi*.

Mazarin des conseils sur le choix des musiciens. L'abbé Buti eût désiré appeler de Rome une troupe toute formée qu'il eût pu mener à sa guise, mais Atto en détourna Mazarin[1] : il lui vanta le génie de Francesco Cavalli dont il avait déjà chanté plusieurs opéras[2].

Dès le début d'août, Mazarin était bien décidé à appeler Cavalli à Paris. « Pour ce qui est de faire venir Cavalli de Venise, écrit-il le 8 à Buti, les difficultez qui s'y rencontrent et tout ce qui regarde cette matière, j'approuve ce que vous me proposez et me remets entièrement à ce que vous résoudrez... On m'a dit que quand mesme vous accorderez tout au Cavalli, il ne pourra pas venir sans permission de la République au service de laquelle il est engagé; c'est pourquoi il faudroit que vous écrivissiez à M. l'Ambassadeur de Venise de ma part afin qu'il priast ses supérieurs de luy donner congé de venir en France et luy conserver même pour quelque temps les émolumens de la charge qu'il a à Venise[3]. » La semaine suivante, il renouvelle ses instructions : « J'espère que suivant la faculté que je vous ai donnée, vous pourrez aisément résoudre le Sr. Cavalli de venir servir le Roy que quand ce ne seroit que pour un an ou dix-huit mois et je m'asseure que si vous avez recours, comme je vous ai escrit, à l'Ambassadeur de Venise afin qu'il en escrive au Sénat, le dit Sr. Cavalli recevra non seulement la permission de venir, mais un ordre exprès de le faire. Enfin il se faut appliquer à avoir absolument cet homme-là, car pour faire venir le frère de Luiggi et sa femme, je n'en suis aucunement d'avis[4]. »

L'abbé Buti, moins soucieux, semble-t-il, de voir un grand

1. Lettre d'Atto au Prince Mathias, du 1er mars 1660 : « L'abate Buti è quello che ha composta la poesia del Balletto e commedia che si deve fare, essendo però una sola festa. Costui ha pensato di far venire una compagnia di Romaneschi, per esserne il capo, o per governarli a modo suo, ma perchè non ne seguiva il servitio di S. M., proposi il signor Cavalli per Compositore, il signor Gio. Carlo per sonar l'arpa et altri virtuosi, creduti da me i megliori, i quali sono stati preferiti a quelli che pensava di far venire... » Ademollo *Primi fasti...*, p. 70.

2. A Paris l'*Egisto*, en 1646, à Florence le *Xerse*, en 1654 (Ademollo, *op. cit.*, p. 70, note 1).

3. Pièces justificatives VIII, no 1.

4. Lettre du 18 août 1659. Pièces justificatives VIII, no 2.

artiste composer la musique de son opéra, que d'avoir à Paris un compositeur tout à sa dévotion, voulait appeler le frère de Luigi : Gio. Carlo Rossi, fameux comme joueur de harpe et assez estimé comme auteur de cantates [1]. Mazarin, mis en garde par Atto Melani, s'y refusa longtemps : « je suis persuadé que sy le Cavallo vient de Venise comme je l'espère, nous aurons assez de luy pour tout ce qu'il y aura à faire », écrit-il le 27 août [2]. Buti prétendait en effet que Cavalli trouverait en Gio. Carlo Rossi un habile second qui lui rendrait de grands services. A la fin, Mazarin céda : « J'ay reçu votre lettre du 27e d'Août, j'attends avec impatience de sçavoir la résolution que le sieur Cavalli aura prise, je ne manqueray pas lorsque je seray à Bordeaux d'en dire un mot à M. l'Ambassadeur de Venise, afin que s'il y a encore quelque difficulté au voyage du dit sieur Cavalli, elle puisse estre surmontée par ce que le dit Ambassadeur en escrira [3]. Si vous croyez absolument nécessaire de faire venir le frère du feu sieur Luigi, je remets à vous de faire ce que vous voudrez et je consens aux cent escus par mois que vous proposez de luy donner, mais je ne croy pas que vous vous deviez haster de l'appeler parce que peut-estre il ne sera pas nécessaire qu'il vienne sy tost, sur quoy je prendray le soin de vous faire informer assez à temps de ce qu'il y aura à faire [4]. »

Cavalli n'accueillit pas avec l'empressement qu'on pourrait croire l'offre de venir servir le Roi Très Chrétien à l'occasion de ses noces. Il occupait à Venise une haute situation et se souciait peu, à soixante ans, d'exposer sa santé chancelante en courant les grands chemins. Tout d'abord, pressenti par quelque correspondant de Mazarin qui avait fait miroiter à ses yeux l'appât d'une magnifique récompense, il avait accepté ; mais ensuite la lettre de Buti qui fixait beaucoup plus bas le

1. On trouve des *canzoni* et des cantates de Gio. Carlo Rossi dans divers recueils du temps : A Venise la canzone « *Dio, come devo fare* » » (Codici Contarini 116). A Paris, à la Bibl. Ste-Geneviève : *Chi mi soccore, ohime !* A Rome. à la Bibl. Chigi : *E'così dolce la pena ch'io sento* et l'air à 3 voix *Non ho che perder più* (Q. IV, 16 et 18).

2. Pièces justificatives VIII, n° 3.

3. Mazarin revient sur ce point, le 27 septembre. V. Pièces justificatives VIII, n° 5.

4. Pièces justificatives VIII, n° 4.

chiffre de la somme promise, l'avait détourné d'entreprendre un si long voyage pour un bénéfice médiocre. Dans ces dispositions, le 22 août 1659, il prit la plume pour répondre à l'abbé Buti et rédigea une lettre assez embrouillée, où sous les formules de politesse, apparaît fort nettement sa préoccupation.

C'est là un document précieux qui nous révèle sous un jour nouveau la personnalité et le caractère du grand dramaturge [1].

Très illustre, très révéré Seigneur et Protecteur très honoré.

Ma plume ne connaît pas de termes qui soient assez forts pour exprimer le sentiment respectueux avec lequel j'ai noté en mon cœur la bienveillance avec laquelle Son Eminence le Cardinal Mazarin s'intéresse à ma gloire et veut m'élever à la félicité de servir une si grande couronne ; et, d'autre part, je me reconnais impuissant à rendre à Votre Seigneurie les grâces qui lui sont dues puisque c'est Elle qui a pris à cœur de me persuader de venir tenter une telle fortune. Son Eminence peut être persuadée que mon âme conservera de son très auguste mérite un respect aussi éternel qu'elle-même et V. S. peut être assurée de mon entière dévotion jusqu'à mon dernier jour.

Ce n'est ni l'appas des mille doublons, ni les autres offres qui m'ont engagé, V. S. peut m'en croire, à changer mon existence pour passer par delà, mais la conscience de la très glorieuse occasion qui s'offrait à moi. V. S. peut croire comme l'Evangile qu'après avoir écrit, à mieux considérer et mon âge, et ma santé et mon accoutumance à ce climat, je me suis repenti. Toutefois je ne pouvais pour l'heure me dédire. Le Ciel qui conduit tout pour le mieux par des voies inconnues, même lorsque nous ne le savons pas, a fait que, les conditions qui me furent proposées n'étant ni celles qui m'avaient été promises, ni celles que j'avais demandées, j'ai pu reprendre ma parole. J'assure V. S. sur mon honneur que ce n'est pas la diminution des offres qui m'a détourné de partir ; c'est la cons-

1. Nous avons eu la bonne fortune de découvrir, absolument par hasard, cette lettre dans le fonds *Rome* où elle était égarée. Nous donnons le texte original de cette lettre aux Pièces justificatives VI (Aff. Etr., Corresp. dipl. *Rome* 137, f° 263).

cience d'avoir une complexion trop débile pour résister à ce voyage et m'acquitter de la tâche due, qui m'a fait accueillir l'occasion, que je souhaitais, de revenir sur mes pas après m'être laissé entraîner par le désir de servir de si grands Princes et un Roi si fameux ; aussi bien, mon impuissance m'eût dû empêcher d'agir ainsi.

J'ai une santé naturellement très débile, encore aggravée par l'âge, par l'étude et par mes occupations. Je compose seulement lorsque m'en prend la fantaisie et suis si peu résistant à la fatigue que si je travaille une heure seulement de plus que de coutume, je tombe aussitôt malade. Ainsi, que V. S. considère si je suis en état de m'exposer aux dangers du voyage et si je puis ensuite servir comme je le devrais. En vérité ce serait aller chercher la mort.

Pour ce qui est de mes affaires, depuis la rupture des engagements, je les ai reprises. Je suis retenu ici par le service des Grands, par des charges très importantes et par les théâtres qui me procurent de gros bénéfices. Tous ces avantages dont je jouis ici où je possède une maison commode à souhaits, je n'ai guère envie de les abandonner pour m'en aller à l'encontre d'incommodités évidentes et de dangers divers, au risque de tout perdre et de me perdre moi-même. De tout ce que je puis faire ici, Son Eminence est maîtresse et je prie V. S. de recevoir aujourd'hui pour toujours l'hommage de ma dévotion. Bien que les Royaumes nous séparent, V. S. peut être assurée que la reconnaissance que j'éprouve pour l'estime qu'on veut bien témoigner à ma faiblesse, m'enchaîne là-bas avec respect. Je consacre ma plume au service de Son Eminence, puisque je ne puis me prosterner moi-même à ses pieds et tout ce que je puis valoir est entièrement à ses ordres. Puisque je ne puis passer par delà, du moins j'envoie mon cœur plein d'humilité et mon âme respectueuse qui, durant l'éternité, sera l'esclave de Son Eminence et je demeurerai toujours de V. S. très illustre et très respectée

Le très dévoué et très obéissant serviteur,

Francesco Cavalli.

De Venise, le 22 Août 1659.

Mazarin, en lisant cette lettre que lui transmettait l'abbé Buti, crut que tout espoir de décider Cavalli était perdu. Le 20 octobre 1659, il mande à son secrétaire : ... « Puisqu'on ne peut pas s'attendre au sieur Cavallo, qui déclare ne pouvoir venir en aucune façon, il faudra songer à quelqu'autre. Et celuy mesme d'Inspruck que vous proposez, si vous continuez à avoir de bonnes relations de sa suffisance ; mais il y a du temps, car les resjouissances pour le mariage du Roy ne debvront estre faites qu'à la fin de l'année prochaine. Il me semble qu'il ne faut pas se haster à faire le choix d'un maistre de capelle et des autres musiciens qu'il faudra prendre afin de ne choisir rien qui ne soit bon et qui ne puisse bien servir [1]. »

Il semble que le musicien d'Innsbruck, recommandé par Buti, n'était autre que le fameux Cesti, celui que Salvator Rosa appelait dans une lettre à Giulio Maffei, « la gloire et l'illustration des scènes profanes. [2] » Né vers 1620, il avait commencé par être frère minime dans un couvent de Volterra ; il s'était révélé à Venise avec l'*Orontea*, en 1649, et n'avait pas tardé à devenir célèbre : « J'ai des nouvelles de notre Padre Cesti ; — écrivait Salvator Rosa, le 30 novembre 1652, — à Venise, il est devenu immortel et on l'estime le premier de ceux qui composent

1. Aff. Etr., *France* 281, f° 227.

2. Salvator Rosa écrit à Giulio Maffei, qui est à Florence, le 3 juillet 1650 : « Se mai vi abbattete con quel Sig^r Cesti, che una volta in Volterra era frate et al presente gloria e splendore delle scene secolari, fateli una raccommandatione da mia parte e diteli che studi nelle materie della musica, chè si farà un grand'huomo. Con patto però che lasci star l'Anna Maria la qual come donna dà canzoni a canzonette ». *Poesie e lettere edite e inedite di Salvator Rosa publicate criticamente per cura di G. A. Cesareo. Napoli 1892*. Tome II, page 51.

Dans une lettre du 24 août 1650, Salvator fait allusion à une aventure qui avait sans doute déterminé le départ de Florence du compositeur : « Ma parliamo di cose malinconiche. Come è andata la cromatica cantata a B. duro del nostro povero P. Cesti ? Per Dio, che me ne dispiace, ma così interviene a chi vuol dimostrare di non esser nè Frate, nè Secolare. Mi dispiace che in lui si siano verificati i miei versi della Satira della Musica, quali dicono in un luogo :

Poi che soventi sono
calamità del legno, e del rasoio.

(*ibid.*, II, 56).

De Rome, Salvator écrit à Maffei, le 30 novembre 1652 · « Ho nuove del nostro P. Cesti che in Venetia è divenuto Imortale e stimato il primo huomo che oggi compònga in musica, alla barba del Basso che li voleva dar di naso in c...o (II, 101) v. aussi p. 130.

aujourd'hui en musique. » La cour autrichienne faisait alors appel pour ses divertissements aux compositeurs et chanteurs des théâtres vénitiens. Il est donc probable que, dès cette époque, Cesti commençait à faire de fréquents séjours à Innsbruck et à Vienne. Au mois de décembre 1659, il se rendit à Rome et se fit admettre parmi les chanteurs pontificaux [1], mais il était demeuré en rapport avec les souverains autrichiens puisqu'il composa, en 1661, *la Dori* sur l'ordre de l'archiduc Ferdinand-Charles. Cet opéra, représenté aux noces de Côme de Médicis et de Marguerite-Louise d'Orléans, souleva un si grand enthousiasme dans toute l'Italie qu'Adami da Bolsena l'a pu proclamer « la splendeur suprême du style théâtral » [2]. On voit que Mazarin était fort exactement renseigné sur le mouvement musical en Italie, puisqu'à défaut du grand Cavalli il songeait à faire venir son rival le plus glorieux.

Cavalli, après avoir envoyé sa lettre, reçut de l'abbé Buti des offres si engageantes que, brusquement, oubliant son âge, sa santé chancelante et les devoirs de ses charges, il se résolut à partir. Il n'avait pourtant pas menti en parlant des gros intérêts qu'il sacrifiait en s'en allant. En 1658, il avait signé avec le directeur du San Cassiano un traité aux termes duquel il s'engageait à lui fournir durant trois ans, chaque hiver, un opéra nouveau et à en diriger l'exécution, moyennant un traitement fixe de quatre cents ducats par saison [3]. Il dut être obligé de

1. Cf. Celani, *I Cantori della Cappella Pontificia nei secoli XVI-XVIII. Rivista musicale* 1909. Il entra en fonctions le 21 décembre 1659. En février 1662, il est fait mention sur le registre *Dei Puntatori* du signor Giovanni Ricchi qui touche le traitement de Cesti « hoggi assentato dal servitio per ordine di N. S., havendone Sua Maestà Cesarea supplicato della licenza S. S. per detto Cesti ». En 1662, Cesti fit en effet représenter à Innsbruck *la Magnanimità d'Alessandro.*

2. *Osservazioni...*, p. 205. Sur les représentations de la *Dori* à Florence, voir Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno.* Florence, 1728, p. 588.

En 1664, Cesti est dénommé « musico del Sereniss. Ferdinando Carlo, Arciduca d'Austria » dans le livret de l'opéra : *Alessandro il Vincitor di se stesso.* Cf. Wotquenne. *Libretti...* p. 11.

Cesti, le 1er janvier 1666, devint *Vice-Kapellmeister* de la chapelle de l'empereur Leopold I, qu'il servit jusqu'à sa mort, survenue à Venise en 1669. V. Köchel : *Die Kaiserliche Hof-Musikkapelle im Wien.* Wien, 1869, in-8° (p. 106 et passim).

3. Kretzschmar, *Jahrbuch Peters* 1907. Il est regrettable que M. Kretzschmar ait jugé inutile de publier le texte original des précieux documents découverts par M. Taddeo Wiel.

payer un dédit considérable au directeur, qui se vit dans l'obligation de fermer son théâtre durant toute la durée de l'absence du compositeur[1].

Mazarin témoigna un vif contentement en recevant la nouvelle du revirement de Cavalli : « J'ay esté bien aise, écrit-il le 16 novembre 1659 à Buti, d'apprendre que le sieur Cavalli ayt pris la résolution de venir servir le Roy dans les festes qu'il faudra faire pour son mariage. Mais comme ledit sieur Colbert me doit venir trouver à Noël et que je luy mande de vous amener avec luy, l'ayant jugé tout à fait nécessaire pour conférer et prendre résolution de ce qu'il faudra faire après vous avoir entretenu, je remets pour alors à examiner tout ce qu'il y aura à faire à l'égard dudit sieur Cavalli et des cinq personnes qu'il doit amener avec luy[2]. »

Cavalli, avant de quitter Venise, eut l'occasion de mettre son talent au service de la France. Les ambassadeurs du Roi Très Chrétien célébrèrent fastueusement dans toute l'Europe la nouvelle de la glorieuse Paix des Pyrénées. L'archevêque d'Embrun, qui représentait la France à Venise, ne voulut pas être des derniers et donna une fête superbe. « Monsieur l'Archevesque d'Embrun, Ambassadeur[3], alla dimanche au matin, 25e du mois de Janvier 1660, dire la Messe en action de grâces à Dieu dans l'église des Jacobins des Sts. Pierre et Paul, une des plus belles de la ville et ensuitte, environ une heure après, il fist chanter un *Te Deum* et une Grande Messe par les religieux du couvent avec une musique solennelle en deux chœurs différens sur des Palques ou Tribunes portatives, composées de trente voix des meilleures de la chapelle de St. Marc et de celles des plus célèbres musiciens qui sont venus icy pour chanter dans les opéras ce Carnaval et de quinze instrumens violes, violons, cornets et certaines trompettes ajustées à la musique, de l'ordre de M. Cavalli, le premier homme d'Italie dans son art. » Relatant cette cérémonie à Mazarin, l'archevêque d'Embrun déclarait

1. Galvani, *Teatri di Venezia*, p. 22.
2. Pièces justificatives VIII, nº 8.
3. « *Relation des festes qu'a fait faire Mons. l'Archevesque d'Ambrun, Ambassadeur extraordinaire du Roy à Venise* ». Aff. Etr., *Venise*, corresp. diplom. 80, fº 31 et suiv.

fièrement[1] : « La musique du *Te Deum* et de la Messe que j'ay fait chanter a esté si excellente que j'ay bien du déplaisir que le Roy n'en puisse avoir une égalle en France, parce qu'il y faudroit mener non seulement M. Cavalli, maître de musique estimé au dernier point dans son art, mais aussi tous les virtuosi qui sont venus ici pour chanter dans les opéras et cela n'est point possible[2]. »

M. l'archevêque d'Embrun dut être fort étonné quelques jours plus tard en recevant de Mazarin la lettre suivante qui s'était croisée avec la sienne : « Monsieur, le sieur de Fonsampierre de Lyon vous remettra par mon ordre sept cent cinquante pistolles à Venise. Je vous prie d'en donner six cens au sieur Cavalli, organiste de St. Marc, que le Roy fait venir en France pour servir Sa Majesté dans la solennité de ses noces, afin qu'il en prenne mille escus pour ce qu'il distribue le surplus entre les quatre et le copiste qui le doivent accompagner dans son voyage ; et quant aux autres cinquante pistoles restant, vous les délivrerez s'il vous plaît au sieur Jean-Paul Bonelly, italien, dit le Carpani, quy chante la taille et est parti de Vienne, où il estoit au service de l'Empereur, exprès pour venir avec toute sa famille servir le Roy.

« Vous pourrez en outre asseurer ledit sieur Cavalli en telle forme qu'il s'en retournera quassy aussitost la feste et solemnité des dites noces achevées. Il sera libre de s'en retourner avec tout son monde et que, pour cet effet, on luy donnera alors encore six cens pistolles pour estre partagées ainsy que dessus et en outre un régale raisonnable pour lui et pour chacun des austres et Sa Majesté désire que vous fassiez de sa part les instances nécessaires pour faire accorder au dit Cavalli permission de venir servir le Roy dans l'occasion de son mariage et pour luy faire conserver durant son absence les employs qu'il a de là et les gages et émolumens quy y appartiennent. Je suis etc. — à Aix le 23 janvier 1660[3]. »

1. Lettre du 31 janvier 1660. Aff. Etr., *Venise,* corr. dipl. 80, f° 27.

2. A son retour en France, l'archevêque d'Ambrun reçut une somme de 6.000 livres « pour les despences qu'il a faites pour les resjouissances de la paix ». B. Nat., *Mss. Cinq-Cents Colbert* 106, f° 630 v°.

3. Aff. Etr., *Venise* 80, f° 15.

Il avait été convenu que Cavalli n'arriverait à Paris que pour la Saint-Jean (23 ou 24 juin 1660[1]). L'archevêque d'Embrun avait donc tout le temps voulu pour les démarches. Il commença par faire tenir à Cavalli la somme envoyée par Mazarin[2] et attendit le mois de mars pour se rendre à l'audience du collège et demander le congé de Cavalli qui lui fut accordé, sous condition que le musicien reprendrait son service aussitôt après la célébration du mariage royal[3]. Les *Atti de' procuratori* nous ont conservé le texte de la délibération qui s'engagea à ce sujet: *Demande:* « Sa Majesté voulant faire de magnifiques démonstrations d'allégresse à la solennité de ses noces avec S. A. S^e^ l'Infante d'Espagne, recherche de tous côtés les personnes les plus célèbres dans toutes les professions et ayant appris que le Sig. Francesco Cavalli, organiste de St. Marc, est un homme excellent pour la composition des opéras en musique, Elle m'a commandé de supplier Votre Sérénité de lui accorder la permission de faire un voyage en France afin de faire usage de ses talents en cette occasion ; mais ne devant l'employer que peu de temps, Sa Majesté désirerait que Votre Sérénité daignât lui conserver sa charge avec ses émoluments durant le temps qu'il la servira en cette solennité. »

Le Prince Sérénissime dit : « C'est une affaire de peu de conséquence. Il sera facile de vous accorder satisfaction. Ces messieurs vont réfléchir et tout se fera à la satisfaction de Sa Majesté Très Chrétienne, par égard aussi à l'intervention de votre Seigneurie, que nous aimons extrêmement[4]. » Cavalli,

1. Lettre d'Atto Melani du 28 février 1660, publiée par Ademollo, *Primi fasti*, nº 68.

2. Lettre du 28 février 1660 de l'Arch. d'Ambrun à Mazarin : « S'il plaisoit à V. E. de donner ordre pour me faire tenir une lettre de change par la voye de Lyon ainsy que j'ay receu celle des sept cent cinquante pistolles pour Mr Cavalli et un autre musicien, qui seront payez la sepmaine prochaine ainsy que j'en escris plus particulièrement à M. l'abbé Boutti... » *Venise* 80, fº 55.

3. Une lettre adressée à l'ambassadeur en date du 6 avril doit être la réponse officieuse du Prince : « Per quello riguarda la istanza del Cavalli, organista della chiesa nostra di San Marco, si danno gli ordini necessarii a fine possi passarsene al Servitio di S. Mtà per la vicina occasione delle nozze. Ben certi che, terminata la funtione istessa, sarà egli per ricondursi di quà alla continuatione del suo impiego non meno necessario, che accettò ». *Venise* 80, fº 79.

4. On trouvera le texte original de cette délibération dans Caffi, *Storia della Musica sacra*. Tome I, p. 278 et 279.

libéré de ses obligations professionnelles envers la République par un décret du 11 avril 1660,[1] se mit en route pour la France en compagnie de son copiste et de trois musiciens[2]. Il arriva à Paris, au mois de juillet, et tout de suite commença à revêtir de musique le livret de Buti : l'*Ercole Amante*, attendant avec impatience le retour de Mazarin.

III

La construction du théâtre des Tuileries et le voyage en France de Cavalli donnèrent moins de peines et de tracas à Mazarin que le recrutement de la troupe italienne. Le cardinal prend tellement à cœur la réussite de son entreprise qu'il ne peut se résoudre à laisser à Buti l'initiative d'engager des chanteurs et des instrumentistes. Il écrit lui-même à ses correspondants étrangers pour avoir des renseignements sur leurs mérites et, chaque semaine, expédie à Buti de longues missives pleines de conseils et de recommandations : « Je vous prie, lui mande-t-il le 8 août 1659, de vouloir bien examiner les personnes qu'on prendra tant pour chanter que pour jouer des violons et autres instrumens ; car ils faut qu'ils soyent chacun exécutant en son mestier afin de former un corps de musique duquel il n'y ayt pas lieu de se moquer, car vous savez bien que les François y sont assez disposez. C'est pourquoi je voudrois avoir plustost des personnes insignes et augmenter la despence que non pas des personnes d'un talent ordinaire et à bon marché.[3] » Visiblement Mazarin s'attend à livrer bataille à un public moqueur et hostile, il veut avoir dans son jeu tous les atouts.

1. *Decreto della Magistratura de' procuratori nell'* 11 *Aprile* 1660. « Sia concesso a Domino Francesco Cavalli, organista, che parta per la Francia, quando sarà per detto Sig. Ambasciatore ricercato per la solennità del matrimonio del Re Crist^mo^ et ivi si trat tenga fino al fine di dette solennità, con sicurezza che gli sarà riservato il luoco ed emolumento suo fino al suo ritorno in questa città. Cosi anche essendo la publica intentione dell' Ecc^mo^ Senato », cité par Caffi.

2. Parmi eux étaient 2 musiciens de la chapelle ducale : le sopraniste Giovanni Calegari et le tenor Giannagostino Poncelli. (*Ibid.*, I, p. 279).

3. Pièces justificatives, VIII, n° 1.

Le premier chanteur que le cardinal résolut d'appeler en France fut Giovanni Paolo Bonelli, ténor de la chapelle de Vienne[1]. Cet artiste, se rendant en Piémont, était passé par Paris et y avait eu du succès. Mazarin lui fit écrire à Turin, mais dans l'intervalle il était reparti pour Vienne. « Je voy, écrit le cardinal le 8 août[2], que le musicien que nous attendions du Piedmont s'en est allé servir l'Empereur. Comme il estoit excellent et qu'il avoit fort plu à Paris, je suis marry que nous l'ayons perdu et il faudroit voir si en luy faisant escrire à Vienne, on le pourroit obliger de s'en venir à Paris, l'assurant qu'il ne recevra pas seulement bon traitement, mais qu'on le garantira de tout ce qu'il pourroit appréhender du costé du Piedmont. Je vous prie donc d'y songer et de faire vos diligences pour cela en luy faisant mesme offrir un bon *adjudo di costa* pour le voyage. » Buti écrivit aussitôt à Bonelli pour lui proposer une assez forte somme s'il voulait servir le roi avec sa femme la Signora Camilla Bonelli ; celle-ci était en effet une virtuose renommée et avait rempli, en 1650, avec grand succès, le rôle d'Angelique dans la *Bradamante* de Cavalli au théâtre Grimano de Venise[3]. Buti ne paraissait pourtant pas très sûr de son mérite, car Mazarin lui écrit, le 21 octobre : « puisque vous avez encore affaire d'une femme et que celle de Bonelli qui est à Vienne ne peut servir, il ne faut pas songer à mon advis à la faire venir[4]. » On a vu pourtant que la lettre adressée à l'archevêque d'Embrun, en janvier 1660, pour le voyage de Cavalli, fait mention du « sieur Jean Paul Bonelli italien dit le Carpani qui chante la taille et est parti de Vienne exprès pour venir avec toute sa famille servir le Roi. » Bonelli hésita-t-il au dernier moment et revint-il à Vienne ? Ce qui est certain, c'est qu'il ne parut ni dans le *Xerse*, ni dans *l'Ercole Amante*[5].

1. Il était entré à la *Hofkapelle* le 1er juillet 1657. V. Köchel, *Die Kaiserl. Hof-Musikapelle in Wien von 1543-1867*... Wien, Beck (p. 62).

2. Pièces justificatives, VIII, n° 1.

3. Galvani, *Teatri Musicali di Venezia*, p. 33.

4. Pièces justificatives, VIII, n° 7.

5. Köchel ne mentionne pas ses absences de la chapelle impériale. Ce qui donne à penser qu'il ne demeura pas longtemps éloigné de Vienne. Il fit partie de la

En dehors du ménage Bonelli, Mazarin ne songea d'abord à engager que deux virtuoses seulement. « Je ne voudrois pas, expliquait-il à Buti, que nous nous chargeassions insensiblement de gens qui ne chantassent parfaitement bien et vous savez qu'il n'y a rien de si rare qu'un bon musicien..... Je voudrois seulement qu'on continuât les diligences pour faire venir le frère d'Atto qui est au service de l'archiduc Sigismond et la Basse qui est au service du duc de Bavière [1] ; et sy pour les faire venir il faut eslargir la main et leur donner quelque chose de plus pour leur voyage, je me conformeray volontiers à ce que vous résoudrez là-dessus [2]. » Ce frère d'Atto dont il est ici question n'est autre que le Padre D. Filippo Melani, le singulier personnage dont nous avons déjà parlé et qui, tout à la fois moine et castrat, avait obtenu l'autorisation de quitter son couvent et d'aller par le monde chanter l'opéra [3]. Il arriva à Paris à la fin de 1659, et nous savons, par les lettres de son frère, qu'il ne s'y plut pas beaucoup [4].

A l'appel de Mazarin, les chanteurs ne tardèrent pas à affluer [5]. Buti s'empressa d'organiser des concerts dans le palais du cardinal, auxquels voulurent assister tous les mélomanes de la cour. L'amour de la musique italienne n'était pourtant pas assez fort pour empêcher les courtisans de converser entre eux à haute voix et même de se disputer bruyamment, à la grande

Kofkapelle jusqu'en 1712 et mourut en 1718 (le 10 décembre). Sa veuve, Camilla Bonelli, touchait une pension de l'empereur en 1719. V. *Die Kaiserl. Hof-Musikkapelle in Wien* (p. 62).

1. Sans doute le chanteur Assalone.

2. Pièces justificatives, VIII, n° 2.

3. Il était au service de l'archiduc Sigismond d'Autriche et avait, comme son frère, un goût si prononcé pour les intrigues diplomatiques et l'espionnage que les Espagnols exigèrent de l'archiduc, au début de 1659, qu'il ne l'amenât pas avec lui dans les Flandres. V. Ademollo, *Un Campanajo e la sua famiglia — Fanfulla della Domenica*, n° 52 (1883).

4. « D. Filippo mio fratello è restato consolatissimo in vedere quanto V. A. lo consideri, et accerto l'A. V. che anche egli vive impatiente d'inchinarsele, e non le piace punto la Francia e meno la città di Parigi. » Lettre au prince Mathias, du 22 octobre 1660, publ. par Ademollo, *Primi fasti*, p. 76.

5. Le 15 novembre, Colbert écrit de Paris à Mazarin : « Nous avons icy quatre musiciens auxquels j'ay fait payer leur voyage suivant le mémoire qui m'a été donné par l'abbé Buty dont j'envoye copie à V. E... » Ms. de la Bibl. Nat., *Pap. Baluze*, vol. 332, f° 60 v°.

indignation des véritables dilettanti. L'évêque de Coutances, dans une lettre à Mazarin en date du 30 novembre, décrit une scène de ce genre : « cet après midy, entre trois et quatre heures, M. l'abbé Bouty ayant fait faire la répétition d'un concert de symphonie et de musique italienne en une chambre du palais de V. E., il s'y est trouvé plusieurs personnes de condition de l'un et l'autre sexe entre lesquelles le Marquis de Linas et M. de Perigny [1] ont eu quelques parolles au subject d'une galenterie que le dit sieur de Perigny disoit à une damoiselle de condition qui estoit à côté de luy. » Des mots on en était venu aux coups et l'on avait eu grand'-peine à mettre fin à cette algarade. « Je crois, ajoutait le prélat, que Messieurs les chanteurs et symphonistes ne se commettront pas une aultre fois pour estre aussy mal à propos interrompus de gens qui ont si impertinemment troublé leur belle harmonie, dont tout le monde sortoit avec admiration sans cet inconvénient qui a gasté la feste et de laquelle ledit sieur Bouty m'estoit venu prier, n'en ayant pris connaissance un quart d'heure auparavant [2].... »

Mazarin estima qu'il était dommage de faire venir à si grands frais des virtuoses d'Italie pour les laisser à Paris, quand toute la cour se trouvait dans le midi. Il pressa donc Buti de lui envoyer des chanteurs : « comme il y a apparence que le Roy ne retournera pas à Paris que l'affaire de son mariage n'ayt esté exécutée ; je crois qu'à mesure qu'arriveront les musiciens que vous attendez de divers endroits vous les pourrez faire partir pour joindre les autres qui sont icy auprès de moy afin de ne les laisser pas oisifs à Paris [3]. » Mazarin ne s'était pas séparé en effet de ses chanteurs favoris. Il avait emmené avec lui Atto Melani, la Signora Anna Bergerotti et sans doute Tagliavacca. De son côté, le roi avait fait partir à sa suite la bande des Petits Violons [4] et une troupe de comédiens. Avec

1. Le président Perigny qui faisait assaut d'esprit avec Benserade et composait des vers pour les ballets et des paroles de chansonnettes.

2. Aff. Etr., *France*, 281, f° 442.

3. Lettre du 27 septembre 1659. *France*, 281, f° 75 v°.

4. Barthet écrit de Bordeaux, le 29 septembre 1659, à Mazarin : « Le valet de chambre de M. Don Louis (de Haro) aura bien des choses à dire, il a veu souper le

de tels éléments on pouvait se divertir. Le jeune monarque ne cédait qu'avec une peine infinie à la raison d'État qui lui ordonnait d'abandonner Mademoiselle Mancini pour épouser l'Infante d'Espagne[1] et s'étourdissait en jouant un jeu d'enfer, perdant en une soirée « 2.000 pistoles avec un médiocre malheur[2]. »

Colbert différa durant près de deux mois l'envoi des chanteurs réclamés par le Cardinal : « Je n'ay pu encore faire partir les musiciens, expliquait-il, parce que je ne suis pas encore informé si V. E. demeurera à Toulouse ou sy Elle ira en Provence, j'attends la nouvelle de cette résolution pour prendre mes mesures, soit pour envoyer lesdits musiciens, soit pour mon voyage[3].... » « Je vous prie, ordonnait Mazarin, de faire partir sans délai les musiciens, bien entendu que leurs femmes demeureront en quelque lieu[4]. » « Si j'avois sceu, répondait Colbert, quelle route on auroit peu prendre pour joindre la Cour, j'aurois envoyé dès il y a longtemps les musiciens italiens qui sont icy. Le sieur Sillori, ajoutait-il, m'a dit que V. E. agréeroit que j'envoyasse soulz son addresse un livre de musique pour la Signora Anna[5]. » Enfin, le 30 novembre, il annonçait à Mazarin que ses vœux allaient être exaucés : « M. Ratabon par-

Roy, la Reyne et Monsieur en famille... Il vit arriver le Roy avec la Reyne et Monsieur suivis, sans mentir, de cinq cents personnes, il fut si estonné de ce mangé en particulier qu'il ne sçavoit quel jugement en faire. Les petits violons jouoient qu'il trouve admirable. » Aff. Etr., *France*, 908, f° 151.

1. En octobre 1659, il envoie à Mlle Mancini un des petits chiens de sa chienne favorite, *Friponne*, (*France*, 908, f° 86 v°).

2. Lettre de Barthet à Mazarin du 5 octobre 1659 de Bordeaux :

« La Cour part à 6 heures du matin par la cruauté de la marée pour aller à Cadillac. Je veux dire le Roy, la Reyne, Monsieur et toutes les dames avec les principaux officiers : les comédiens qui suyvent la Cour y seront. Il y a un jeu de billard et des violons de ceste ville, en voylà presque assez avec le soupé pour y passer le temps sans ennui depuis trois heures après-midi jusqu'à minuit... » (*France*, 908, f° 191). Comme on voit, le voyage se passa fort gaiement ; le 14 septembre, Barthet écrivait de Bordeaux : « Mademoiselle donna hier au soir chez elle le Bal, la Comédie et un Ambigu à 2 heures du matin. Monsieur y estoit et je crois Bourdeaux tout entier. Le Roy n'y fut pas. Monsieur a donné la comédie chez lui à l'archevesché... » Dans toute la correspondance de Barthet il n'est question que de fêtes semblables (*ibid.*, f° 85).

3. Aff. Etr., *France*, 908, f° 386.

4. Bibl. Nat., *Pap. Baluze*, 328, f° 65 v°.

5. Aff. Etr., *France*, 908, f° 397.

tira dans quatre ou cinq jours et mènera avec luy l'abbé Buti et les quatre musiciens italiens [1]. »

Buti et Ratabon venaient rendre compte à Mazarin, l'un de la marche des préparatifs du grand opéra [2], l'autre des travaux du théâtre des Tuileries [3]. L'abbé Buti avait déjà complètement terminé le poème de l'*Ercole Amante*. Il en donna lecture à Mazarin, lui fit part de ses projets de distribution des rôles et enfin lui montra les dessins de machines et de costumes que lui avait confiés Gaspare Vigarani [4]. Le cardinal donna son approbation sans cacher pourtant sa surprise de voir les castrats exclus du drame et relégués dans les emplois accessoires. Atto Melani, qui s'attendait à être le héros de la fête, prit fort mal la chose et se brouilla avec l'abbé Buti. Au reste, l'histoire de cette querelle vaut d'être contée.

Atto avait accompagné Mazarin à Saint-Jean de Luz et lui servait de secrétaire dans les conférences avec Don Louis de Haro. Il était donc fort bien placé pour conseiller le ministre sur le choix des chanteurs et des musiciens. Il ne faut pourtant pas le croire sur parole lorsqu'il prétend que ce fut lui qui décida Mazarin à appeler en France « le Signor Cavalli comme compositeur et le Signor Gio. Carlo (Rossi) pour sonner la harpe [5] », car nous avons vu avec quelle tenacité Buti s'était employé à

1. Bibl. Nat., *Pap. Baluze*, 328, f° 99 v°.

2. Vigarani, dans une lettre du 2 janvier 1660, annonce le départ de Paris de « Rataboni sopraintendente alle fabriche regie e il S. abbate Buti, compositore dell'opera, che se ne vanno alla corte chiamati da S. Em. » Arch. de Modène. *Lettere di Lodovico Vigarani*, filz. 122. M. Rouchès a traduit de manière inexacte le passage de cette lettre relatif à Buti : « Buti, librettiste de l'opera de *Serse* qu'on va jouer. » Il s'agit ici de l'*Ercole Amante* qui seul préoccupe sérieusement les Vigarani à cette époque. Au reste l'auteur de *Serse* est Nicolò Minato (*Correspondance des Vigarani*, p. 21).

3. « J'envoye, écrit Colbert le 9 janvier 1660, à V. E. le mémoire de tous les payemens que j'ay faicts cette année pour les bâtimens du Louvre, salle des comédies et dépense des machines, afin qu'elle en puisse être informée lorsque M. Ratabon arrivera près d'elle. » En marge Mazarin a écrit : « J'ay trouvé cela fort bien et j'ay déjà entretenu le Sr Ratabon sur les bâtiments du Louvre qu'il faut continuer avec grand soin. » Bibl. Nat., *Pap. Baluze*, 328, f° 92.

4. Le 14 novembre 1659, Carlo Vigarani écrivait au duc de Modène : « In caso che S. Eminenza nel suo ritorno volesse vedere li nostri disegni, habbiamo determinato di postarli presso il Sr Abbate Buti, persona cara a S. Em., nostro singolare amico e compositore eccellente della futura opera. »

5. Lettre publiée par Ademollo, *Primi fasti*, p. 70.

obtenir le congé de Cavalli et avec quelle ardeur il avait demandé à Mazarin la permission de faire venir Gio. Carlo Rossi. Il est fort possible que Buti, très jaloux de ses prérogatives et de son autorité, détestât cordialement Atto Melani qui affectait de traiter tout le monde de son haut depuis qu'il était gentilhomme de la chambre et qu'il correspondait familièrement avec les plus grands princes de la Chrétienté. Mais on peut douter que Buti ait privé tous les sopranistes des premiers rôles, à seule fin d'être désagréable à Atto Melani. En réalité, Buti qui se trouvait en contact permanent avec les poètes, les musiciens et les hommes de lettres français, se rendait compte de l'impression de répugnance moqueuse produite sur le public parisien par les « hommes sans barbes. » Il comprenait fort bien que, cette fois, l'art italien allait livrer une bataille décisive et qu'il ne fallait rien négliger pour s'assurer la victoire. Il se souvenait des mazarinades contre l'*Orfeo* et des traits dont les frondeurs avaient accablé les castrats grotesques et odieux. Il résolut d'éviter le ridicule de guerriers et de héros à voix féminine. Aussi, lorsqu'à Saint-Jean de Luz, Atto Melani lui demanda quel rôle il lui destinait, Buti répondit « que pour son Opéra, il n'avait besoin que de six protagonistes : deux femmes, une basse pour représenter Hercule ; un contralto pour faire une vieille et deux ténors pour les fils d'Hercule ; qu'il y avait un grand nombre de divinités qui paraissaient dans les machines et qu'Atto pourrait choisir le rôle qu'il voudrait. » « Il serait trop long, conte le chanteur au Prince Mathias[1], de narrer à V. A. le reste de notre entretien ; je vous dirai seulement que ma conclusion fut qu'il n'était qu'un méchant, un ignorant, indigne que je chantasse ses vers infâmes. » Buti, furieux, quitta la place. Dès lors ce fut entre eux la guerre déclarée. Atto protestait qu'il n'accepterait jamais l'humiliation de paraître dans une machine confondu dans la foule des divinités, ou de se déguiser en femme. Buti jurait de s'en retourner à Rome plutôt que de céder. Tous deux affectaient de ne point se voir pour n'avoir

1. Lettre du 1er mars 1660. Ademollo. *Primi fasti*, p. 71.

pas à se saluer[1]. Mazarin s'efforça, mais en vain, de leur faire entendre raison ; les deux adversaires demeurèrent irréductibles. Atto eût pris sur-le-champ la route d'Italie, si l'espoir d'une forte pension sur l'évêché de Béziers ne l'avait retenu[2]. Il demeura donc à la cour, de fort méchante humeur, attendant que le Saint-Siège eût confirmé les bulles de l'évêque de Béziers[3] et que la formalité indispensable de sa naturalisation française eût été accomplie[4].

Atto Melani comptait prendre avant peu une revanche morale sur l'abbé Buti. L'importance des préparatifs de l'*Ercole Amante* ne permettant pas d'espérer que l'opéra pût être au point avant le Carnaval de 1661, Mazarin avait résolu de donner auparavant une autre pièce, et son choix s'était porté sur le *Xerse* de Francesco Cavalli, représenté pour la première fois à Venise, en 1654. Atto connaissait bien cette œuvre qu'il avait interprétée lui-même avec grand succès ; aussi désirait-il vivement y paraître. « Les fêtes qui se feront pour les noces royales, écrit-il le 28 février au Prince Mathias[5], ne pourront être prêtes avant l'hiver prochain. Cet été on donnera, à Fontainebleau je pense, l'opéra en musique qui devait être représenté ici en Provence et qu'on n'a pu jouer faute de temps. En cette pièce, je tiens un des rôles principaux et à moins de prendre un faux prétexte, on ne pourra m'empêcher de le jouer. »

Comme on voit, si Colbert avait mis un peu plus d'empressement à exécuter les ordres de Mazarin, on eût pu représenter le *Xerse* en Provence durant le Carnaval ou les fêtes de Pâques, mais les chanteurs arrivèrent trop tard de Paris pour

1. V. les lettres d'Atto au prince Mathias. Ademollo, *op. cit.*, p. 71 et suiv.

2. En 1659, il avait été pourvu du bénéfice de l'abbaye de Beauhé en Normandie qui lui rapportait 1800 livres de revenu. Aff. Étr., *France*, 933, f° 21 v°.

3. « Io spero che in questo mentre saranno spedite a Roma le bolle del Vescovado di Béziers, nelle quali deve essere dichiarata la mia pensione. Mi devo far naturalizzare per poterla tenere, e questo lo farò subito che sij a Parigi. » Lettre du 1er mars. Ademollo, *op. cit.*, p. 72.

4. Les lettres de naturalité furent octroyées à « Atto Melani de Pistoie, gentilhomme de la chambre » au mois de décembre 1660. Bibliothèque de la chambre des Députés. *Mss.* 340, f° 219.

5. Ademollo, *op. cit.*, p. 67 et 68.

qu'on pût persévérer dans cette idée. Il y eut du moins de nombreux concerts donnés à la cour par les virtuoses italiens qui dédommagèrent ainsi Mazarin de la peine qu'il avait prise pour les faire venir auprès de lui.

La correspondance de Mazarin atteste l'extraordinaire activité déployée par le cardinal pour réunir les musiciens nécessaires à l'opéra projeté [1]. Il est d'ailleurs bien secondé par Buti ; malheureusement celui-ci a maille à partir avec tout le monde. Après Atto, c'est Colbert qu'il mécontente. Dans une lettre à Mazarin, ce dernier se plaint amèrement de ce que Buti « domestique de V. E. et fort bien auprès d'Elle » abuse de cette protection. S'il continue « il nous gastera plus d'affaires en deux heures de temps que nous n'en pourrons establir en six mois. » Il raconte que Buti, voulant faire venir à Paris une femme « de Luzy », s'est querellé avec Berrier, secrétaire de Colbert, et a colporté sur son compte diverses médisances [2].... Mazarin n'a cure de tout cela. Il veut que ses secrétaires s'entendent pour mener à bien l'entreprise : « je vous prie, ordonne-t-il à Colbert, de ne faire pas difficulté qu'il (Buti) puisse cognoistre qu'il ne vous reste rien dans le cœur contre luy, car il s'en va à Paris et y doibt travailler aux préparatifs de la comédie [3]. »

Buti communiquait à Mazarin toutes les offres de service qui lui étaient faites et le cardinal donnait son avis après avoir ordonné une enquête sur la valeur des sujets qu'on lui proposait, tant pour chanter que pour jouer des violons et autres instruments. Cette fois, en effet, Mazarin ne se contentait pas des artistes de la Chambre pour former l'orchestre de l'opéra, il faisait appel à des musiciens du dehors. « Je vous prie de vous informer le plus exactement que vous pourrez de la qualité des violons que vous me proposez qu'on pourra prendre à Bruxelles », écrit-il à Buti le 20 octobre 1659 [4]. Les instrumentistes étrangers n'ont pas laissé grande trace de leur séjour à

1. V. Pièces justificatives, VIII.
2. Aff. Etr., *France*, 910, f° 156.
3. Pièces justificatives VIII, n° 9.
4. Pièces justificatives VIII, n° 6.

Paris, nous savons seulement qu'un violoniste virtuose, D. Salvatore [1], se trouvait à la cour, en 1660, et qu'il donnait à Buti des conseils sur les chanteurs à faire venir d'Italie. Elpidio Benedetti, qui avait charge de contrôler, à Rome, les renseignements envoyés de divers côtés à Buti, le tenait en piètre estime : « Buti m'a écrit d'entendre une certaine jeune chanteuse que lui propose le susdit D. Salvatore, mande-t-il à Mazarin, le 22 décembre 1659 [2] ; ce dernier ou bien n'a pas d'oreilles, ou bien n'a pas l'intention de bien servir le Roi pour proposer sujet de telle sorte. Maintenant qu'est morte la Pollarola, il ne reste plus d'excellent que la Signora Anna, dite del Valerio [3], qui vit honorablement avec son mari qui a une voix de ténor et joue du violon. Elle vient d'être appelée à Parme avec beaucoup d'insistance. Celle-ci serait la meilleure de toutes ; elle a une forte voix, virile, mais très délicate, un soprano qui monte aux étoiles et qu'elle soutient admirablement bien. Elle n'est pas trop jeune, mais elle a apparence de faire bon effet sur les planches. En second lieu, il y a cette Signora Felice Rosetti au sujet de laquelle je crois avoir écrit autrefois à Votre Eminence. Celle-ci est plus jeune et a un physique plus agréable. Elle a grande voix et un jeu admirable, mais elle ne chante pas si délicatement que l'autre. » Gio. Carlo Rossi patronnait de son

1. Un certain « Bernardino Salvatore, sonatore da violone, trentino » est mentionné sur les listes d'étrangers habitant Rome, en 1658. V. Bertolotti, *La Musica in Mantova*, p. 108.

2. « ... Il Buti mi scriveva di sentire una certa giovane cantarina propostagli dal d[o] D. Salvatore che, o non intende, o non ha fine di servir bene il Re, proponendo soggetto di questa sorte. Hora ch'è morta la Pollarola, non vi resta d'eccellente che la Sig[ra] Anna, detta del Valerio, che vive honorat[te] con suo marito, che ancor' egli canta il tenore e suona il violino, e viene hora chiamata a Parma con grand' istanza. Questa sarebbe la meglio de tutti. Havendo una vociona virile, ma delicatiss[ma], un soprano che va alle stelle, e la porta eccellen[e] bene. Non è troppo giovane, ma ha presenza e faccia da comparire bene su' un teatro. In secondo luogo vi è quella sig[ra] Felice Rosetti della quale parmi haver scritto altre volte a V. Em. Questa è più giovane et ha più grata presenza, ha gran voce, mirabil gesto, ma non canta con tanta esquisitezza come l'altra. Ancor ella da molti anni in quà vive con m[e] reputatione. Ho voluto darne qu[to] poco ragguaglio a V. Em. per suo avviso... » *Rome* 138, f[o] 213.

3. La cantatrice Anna Valerio, à son déclin en 1660, avait remporté vingt ans plus tôt de véritables triomphes au théâtre. Elle avait été la rivale de la fameuse Anna Renzi et avait chanté avec elle dans la *Finta Pazza* de Sacrati au *Teatro Novissimo* de Venise, en 1641, et dans la *Finta Savia* (de 1643) au Teatro *SS. Giovanni e Paolo*. V. Ademollo, *Teatri di Roma*, p. 32 et 33. Galvani, *Teatri Musicali di Venezia*, p. 31.

côté une autre chanteuse dont nous ignorons le nom. Au mois d'octobre 1659, Buti ayant besoin d'une femme pour un rôle de l'*Ercole*, Mazarin l'engageait à « escrire à Rome pour celle de laquelle vous escrit le frère du feu sieur Luigi si advantageusement; car je ne suis aucunement d'advis pour celle qui s'appelle Felicette [1]. Ce qui me faict peine, c'est d'estre obligé à faire venir le père, mais en tous cas, il faut voir ce qu'on lui donnera et convenir de tout auparavant... Je vous dis la même chose pour ce garçon de quinze ans que vous me mandez qui pourra aussy faire son personnage dans la comédie que vous avez préparée. Il est juste de luy donner quelque chose pour son entretien et lorsque je l'auray entendu j'en donneray l'ordre [2]. »

Au bout de quelque temps, Mazarin s'étant convaincu de la difficulté qu'il y avait à régler par correspondance toutes ces questions avait ordonné à Buti de le venir retrouver en Provence afin d'examiner tout ce qu'il y aurait à faire « à l'égard dudict sieur Cavalli et de cinq personnes qu'il doit amener avec luy, comme aussi des autres musiciens que vous jugez à propos de faire venir et particulièrement de celuy que Monsieur le Cardinal Antonio a pris depuis peu à son service [3]. » Ce dernier était le castrat Giuseppe Melone que le cardinal Antonio Barberini tenait en grande estime [4]. Il reçut l'ordre de partir pour la France et se mit en route le 16 février [5]. Quant aux chanteurs que Cavalli amena avec lui, nous ne connaissons que les noms du sopraniste Giovanni Calegari et du ténor Giannagostino Poncelli, faisant tous deux partie de la chapelle ducale de Venise [6].

1. Sans doute la Signora Felice Rosetti dont il est question dans la lettre d'Elpidio Benedetti, citée ci-dessus.

2. *France* 281, f° 234.

3. Aff. Etr., *France* 281, f° 442.

4. Il est porté sur le Role des serviteurs du cardinal Antonio. Arch. Barberini. *Famiglia dell' Eminmo. S. Card. Ant.* Tome XXVII. En 1660 durant son séjour en France, Melone continue à toucher ses gages par procuration.

5. Lettre d'Elpidio Benedetti du 17 février 1660 à Mazarin : « Il Melone castrato parti hieri per Livorno, ove pensa imbarcarsi ». Aff. Etr., *Rome* 138, f° 377.

6. Caffi, *Storia della Musica Sacra della Ducal Cappella di S. Marco.* Tome I, p. 279.

Cependant les offres de service continuaient à affluer de tous côtés. Le 14 juin, Elpidio Benedetti prenait la plume en faveur de Boccalini qu'il s'était, quelques années auparavant, efforcé de faire venir à Paris avec Tenaglia. « Il y a ici un nommé Francesco Boccalini, vieux serviteur de la maison Colonna, virtuose singulier en l'art de musique. Il excelle à accompagner sur le clavecin ou sur le théorbe au théâtre ; à la chambre il est unique et miraculeux sur la lyre, faisant de cet instrument (que personne ici ne joue comme lui) un concert de Paradis, particulièrement dans les passages pathétiques. J'en ai voulu donner avis à V. E. principalement parce que c'est un homme paisible, discret, humble et d'aimable qualité [1]. » Ce panégyrique n'émut pas Mazarin, mais l'entêté abbé Benedetti réussit à faire venir son protégé à Paris quelques mois après la mort du cardinal.

Enfin on ne saurait passer sous silence les lignes suivantes tirées d'une lettre du Père Duneau : « nous avons ici au séminaire romain un ancien Maistre de Musique dont la composition est excellente pour les comédies et les ballets, en quoy il ne cède point au Carissimi de l'Apollinaire. Je le trouve disposé à aller servir V. E. si elle en a besoin [2]. » Il est vraiment regrettable que nous ne sachions pas le nom de ce rival inconnu de Carissimi en l'art de composer pour le théâtre [3]. On voit que la réputation de Carissimi n'était point limitée au

1. « Vi è qui un tal Francesco Boccalini, vecchio servitore de casa Colonna, virtuoso singolare di musica, eccellentissimo per accompagnare o col Cembalo, o col la Tiorba nel Teatro, ma poi, in camera, unico e miracoloso con la lira, facendo quº instrumento (che qui non è sonato da altri come da lui) un concerto di Paradiso particolarmente nelle cose patetiche. Lo deduco a notitia di V. Em. massimamente per esser' egli un huomo quieto, discreto, humile e di qualità amabilissima ». Lettre du 14 juin 1660. *Rome* 139, fº 202 vº.

2. Aff. Etr., *Rome* 140, fº 139.

3. Carlo Cecchelli était maître de musique au Séminaire Romain, vers 1647, comme en témoigne le *Raccolta terza scelta (di Mottetti)... Di canonico D. Florido de Silvestris...* Romæ, 1647 (Bibl. de Bologne), où se trouvent diverses œuvres imprimées de Carlo Cecchelli : « Mro di cappella de Gesù e Seminario Romano ». Par la suite on trouve Cecchelli au Latran et à la cathédrale de Lorette. Il semble bien qu'en 1660 il n'était plus depuis longtemps Me de Musique au Séminaire Romain (V. Gaspari, *Catalogue de la Bibl. de Bologne*, II, 361 et 362). Cependant il est à noter qu'en 1661, de Lionne demandera à Benedetti de lui envoyer à Paris le fils du musicien Cecchelli pour chanter dans l'*Ercole Amante*. V. plus loin, p. 276.

domaine de la musique religieuse et qu'il n'était pas moins célèbre pour ses cantates, ses opéras, voire pour ses ballets, que pour ses Histoires Sacrées.

Buti, de retour à Paris après son voyage en Provence, poussa activement les préparatifs de l'opéra. Il n'avait pas seulement à régler la question des chanteurs, il devait aussi se procurer certains instruments nécessaires à l'opéra. Nos clavecins, excellents pour la chambre, n'étaient pas assez puissants pour soutenir la voix des récitants dans un vaste théâtre. Il commanda donc à Rome deux grands clavecins que Benedetti lui expédia, au mois de juin [1], et fit venir un ouvrier expert en l'art de fabriquer ces instruments, afin de les entretenir en état et sans doute d'en construire d'autres à Paris. Cet ouvrier, nommé Girolamo Zanti, demeura plusieurs années en France [2].

Le poème de l'*Ercole Amante* étant depuis longtemps terminé, l'abbé Buti avait grande hâte de voir arriver à Paris son collaborateur : « je sais, écrivait Atto au prince Mathias le 1er mars, qu'aussitôt que Cavalli sera ici, les rôles seront distribués afin qu'il puisse les écrire pour les voix de ceux qui chanteront [3]. » Le compositeur parvint au terme de son voyage en compagnie de son copiste et de trois chanteurs, au mois de juillet 1660. Le 14, Colbert annonçait à Mazarin : « J'ay déjà fait donner 800 livres à Monsieur l'abbé Buti à comte de la subsistance du Signor Cavallo, je luy feray donner aujourd'huy les 200 livres restant [4]. » Le musicien dut se morfondre en attendant le retour de Mazarin à Paris. Le mariage royal avait été célébré sans grand apparat à Saint-Jean de Luz, le 9 juin, et la

1. Aff. Etr., *Rome* 139, f° 202, v°.

2. M. de Lionne écrit à l'ambassadeur de France à Rome, le 4 septembre 1661 : « Un certain ouvrier de Rome nommé Girolamo Zanti qui fait des clavessins, a un contrat avec le prince Pamfilio de luy faire une orgue dans un certain temps qui est près d'espirer., sous peine de payer une somme considérable à son esgard ; et comme la grande Comédie et le Grand Ballet pour la resjouissance des nopces du Roy a esté différé au Carneval prochain, et que S. Mté a encore besoin icy pour cette feste dudit Girolamo Zanti, elle désire que vous priez à son nom ledict Prince de luy acccorder pour ce peu de temps la permission de demeurer de ça, sans le soubmettre à la peine où il l'a engagé, l'asseurant qu'aussitôt après il se rendra à Rome pour achever l'orgue ». *Rome* 143, f° 279.

3. Ademollo, *Primi fasti della musica italiana a Parigi*, p. 71.

4. Aff. Etr., *France* 910, f° 249.

cour s'acheminait vers la capitale à petites journées. Le roi s'arrêta à Fontainebleau quelques jours, puis à Berny chez de Lionne[1], enfin s'en fut à Vaux où le surintendant Fouquet le traita magnifiquement. Mazarin, souffrant, revint directement à Vincennes et y tomba gravement malade[2]. Cet accident contrista fort Buti, Cavalli et tous les chanteurs, car on n'osait rien décider sans l'avis du cardinal. Le 13 août, Atto Melani écrivait : « le Signor Cavalli, venu ici de Venise, n'a pas encore vu Son Eminence, aussi n'a-t-on encore pris aucune résolution au sujet des fêtes qui se doivent faire cet hiver[3]. »

Le castrat Antonio Rivani[4] était arrivé de Florence à peu près en même temps que Cavalli. Buti, désireux sans doute d'avoir sous la main un sopraniste qu'il pût opposer à Atto et à Filippo Melani le cas échéant, l'avait fait venir à l'insu de Mazarin. Aussi Rivani se désespérait-il, dépensant à Paris tout son avoir, sans même être assuré d'être agréé du cardinal quand celui-ci serait en état de le recevoir. « Le signor Antonio, écrit Atto, le 13 août, au prince Mathias, est bien affligé d'avoir jusqu'à ce jour déboursé de sa poche 150 doublons et de dépenser encore pour son entretien quarante-deux écus par mois tant pour sa nourriture que pour avoir une chambre. Il n'a pas encore chanté à la cour, mais Son Eminence l'entendra dès

1. Le 18 mai 1659, de Lionne donne en son château de Berny « un régale à Leurs Majestés ». On y danse le ballet : *Chacun fait le métier d'autrui* entremêlé d'airs, de récits et de dialogues en musique italienne. *V. Gazette* 1659, p. 493 et suiv. Le livret fort rare de ce ballet : *Chacun fait le Mestier d'autruy, Ballet dansé à Berny pour le divertissement de la Reyne...* Paris, Ballard, 1659... se trouve au Conservatoire.

2. « Il revint à petites journées de la frontière toujours couché dans son carosse, sur un matelas qu'il y faisoit mettre tous les matins et sur lequel on le portoit par les quatre coins dans son lit.. .» *Mémoires de Brienne*, édit. Barrière, p. 110.

3. Ademollo, *op. cit.*, 74.

4. Antonio Rivani était au service du cardinal Gian Carlo Medici. Le 6 février 1653, ce dernier écrit au duc de Mantoue pour le prier de lui rendre son chanteur qui a quitté la cour sans permission à la suite d'un conflit entre musiciens : « Mosso da alcune leggerezze e garre che sogliono bene spesso seguire fra i musici et forse dal timore di certa contumacia, nella quale poteva credere di essere appresso di me, si è partito di quà Antonio Rivani, mio castrato, senza mio contento nè saputa e se n' è venuto a cotesta volta, etc ». Mantoue. Arch. Gonzaga. *Florence* 1653.

Antonio Rivani rentra à Florence et fut un des protagonistes de la troupe du *Teatro della Pergola*. V. Ademollo, *I Primi fasti del Teatro di Via della Pergola in Firenze* 1657-1661. Ricordi.

qu'Elle aura repris quelques forces[1]. » La haine de Buti pour Atto était si forte qu'il déclara publiquement aux virtuoses italiens que ceux d'entre eux qui continueraient à frayer avec Atto Melani ne seraient plus de ses amis, et personne ne pouvait se méprendre sur le sens de cet euphémisme !

Antonio Rivani avait chanté à Florence plusieurs opéras de Jacopo Melani[2] sur le théâtre de la via della Pergola et connaissait fort bien Atto et ses frères[3]. La menace de Buti le désola. Il était obligé de se cacher pour aller voir Atto. Celui-ci finit par le supplier, dans son intérêt, de cesser des visites qui pouvaient le perdre dans les bonnes grâces du tout puissant Buti. Ces divers sujets d'inquiétude ne tardèrent pas à affecter la santé de Rivani. Il tomba malade d'une fièvre continue qui le consuma au point de le rendre étique.[4] Il guérit pourtant et nous le verrons bientôt briller au premier rang de la troupe italienne dans le *ballet de l'Impatience* et l'*Ercole Amante*.

Mazarin se rétablit lentement. Le 9 septembre, il donna, pour fêter sa guérison, au roi, aux reines et à toute la cour, un régal magnifique. Les invités s'extasièrent longuement sur la splendeur des appartements où s'entassaient comme en un musée : objets d'art, tableaux, statues, curiosités de toute espèce, tapisseries, étoffes brodées, joyaux d'un prix inestimable. « Vraiment, écrit l'ambassadeur vénitien Nani, le palais du Cardinal, en

1. Ademollo, *Primi fasti della Musica ital. a Parigi*, p. 73.

2. En 1657, le *Potestà di Colognole*; en 1658, le *Pazzo per forza*; en 1659, *Il Vecchio burlato*; en 1660, la *Serva nobil* et, en dernier, l'*Ercole in Tebe*. Dans ce dernier opera il chantait le rôle d'*Ilo*, fils d'Hercule. V. Ademollo, *Teatro della Via della Pergola*, p. 26.

3. Surtout Bartolommeo qui chantait avec lui dans les opéras de Jacopo Melani. Bartolommeo Melani semble avoir quitté Florence, à l'automne de 1657, pour se rendre à Munich. Kerl, le Maître de Musique du Duc de Bavière, lui écrit en effet, le 11 septembre 1657, pour lui dire que ses conditions sont acceptées : « Hebbi ordine da S. A. S. di scrivere a V. S., havendo S. A. S. inteso lodare la sua Virtù, che volendo venire in questo servitio, V. S. havrà li cent' Ongari, conforme sono stati dati ad altri, et il salario parimente che ha il Signor Cavagna et altri ; sì che V. S. m'avvisa quanto prima la sua intentione, etc... ». Publié par M. Sandberger dans sa notice sur Kaspar Kerl placée en tête du tome I (p. XVII) des œuvres de Kerl (*Denkmäler der Tonkunst in Bayern*. Breitkopf und Härtel).

4. Lettre d'Atto Melani du 24 septembre : « Il signor Antonio Rivani doppo molti giorni di malattia ha una febbretta continuata che pare lo porti all' etico ». Ademollo, *op. cit.*, p. 75.

meubles, en objets précieux, en statues, en peintures, outre une quantité prodigieuse de bijoux et d'argenterie, surpasse celui du plus grand Roi [1]. » Personne ne songeait à s'indigner de cette fortune scandaleuse; on riait du mot un peu fort de l'abbé Buti : « un Roy dit : je vole mes sujets. Le Ministre dit : Je vole le Roy. Le tailleur dit : je vole le ministre. Le soldat : je les vole l'un et l'autre. Le confesseur : je les absous tous quatre, et le diable dit : je les emporte tous cinq [2]. » Mais la peur du diable n'était pas assez forte chez Mazarin pour l'empêcher de s'enrichir aux dépens du Trésor !

Le nonce, Monsignor Celso Piccolomini, écrivait au Pape, le lendemain de la fête [3] : « hier, Monsieur le Cardinal Mazarin, après un superbe régal, a donné au Roi, aux deux Reines de France, à la Reine et à la Princesse d'Angleterre, à M. le Duc d'Anjou et à toutes les dames de la Cour le divertissement de la musique italienne et ensuite de la comédie espagnole, à la fin de laquelle il fit encore servir à Leurs Majestés un très somptueux repas en son palais qui a été entièrement décoré de nouvelles tapisseries... » Le gazetier Loret assistait, lui aussi, à la réception et nous confirme que la musique y jouait un grand rôle :

Enfin cette feste fut belle,
La joye y fut universelle :
Les tons et fredons plus qu'humains
De quinze ou vingt chantres romains,

1. *Ambassadeurs Vénitiens*. Rel. ven. Série II, vol. III, p. 25 et suiv. « Veramente il palazzo del Cardinale in suppelletteli, in rarità, in statue, in pitture, oltre un capitale immenso di gioije e di argenti, sorpassa quello d'ogni gran Re ».

2. Rapporté par Perrault, *Mémoires de ma vie*, éd. Bonnefon. Laurens (in-8°), p. 78. M. de Chantelou dans le *Journal du Cavalier Bernin* raconte autrement les faits. Buti n'aurait fait que décrire un tableau symbolique où chaque personnage était censé prononcer les paroles en question. (Probablement un tableau de primitif sur lequel les personnages sont peints avec des banderolles portant écrit leur langage supposé).

3. Lettre du 10 septembre 1660 : « Hieri, il s^{r} card. Mazzarino dopo' una lautiss^{ma} colatione, diede al Re, alle due Regine francesi, et alle Ser^{me} Regina e Principessa d'Inghilterra, S^{re} Duca d'Anjou et tutte le Dame del Seguito, il divertimento della Musica Italiana, et poi della Comedia Spagnola, nel fine della quale fece ancora trovare alle M. M. loro apparecchiata una suntuosissima cena nel suo Palazzo che fu fatto comparire tutto parato di nuove tapessarie con doppie credenze di superba et ricchiss^{ma} argentaria ». Arch. du Vatican, *Francia* 117.

Y firent une mélodie,
Généralement aplaudie [1]...

« Quinze ou vingt » le nombre n'est certainement pas exagéré. Dans ces solennités, aux virtuoses de la troupe italienne se joignaient sans doute les serviteurs du cardinal ayant quelque talent pour le chant. C'est là un détail qui ne manque pas d'intérêt et sur lequel la correspondance de Mazarin avec Elpidio Benedetti jette une vive lumière. Il y est, à tout moment, question de jeunes gens, excellents musiciens, qui briguent l'honneur de servir le cardinal en qualité de garçons ou de valets de chambre. Ainsi, le 4 août 1659, Benedetti vante à Mazarin le mérite d'un jeune homme qui aspire à être admis parmi ses domestiques [2] : il est de bonne famille, bien fait de sa personne, « chante de fort bonne grâce, avec une voix qui pour être de contralto ne laisse pas d'être délicieuse. » Un autre postulant « sonne admirablement du violon, c'est un élève du fameux Michel Angelo [3]. » Il ne peint pas mal non plus et a fréquenté l'atelier d'Andrea Sacchi. « Il joue cent fois mieux du violon qu'un certain D. Salvatore qui est à Paris » présentement [4]. Ainsi parmi les serviteurs de Mazarin se trouvaient des artistes capables de rivaliser avec les professionnels et parfois de les surpasser. Il en était de même dans la plupart des grandes maisons princières : Lulli lui-même avait servi plusieurs années Mademoiselle d'Orléans comme *garçon de la*

1. Lettres du 11 sept. 1660, édit. Livet, tome III, p. 251.

2. « È tornato di fuori quel giovane che io proposi a V. Em. per servirla alla camera, e resto sempre piu' sodisfatto delle sue qualità. Egli è alto di statura, di modesta e grata presenza. Di buon paese e di buona nascita, essendo delle famiglie piu civili di Bertinoro. Canta con assai buona gratia di contralto, ma con voce soave et ha assai buon carattere... Vi sarebbe anco un altro giovane, che suona mirabilmente di violino, allievo del famoso Michel' Angelo e che savio è anco mediocremente di pittura, havendo studiato sotto Andrea Sacchi..., giovane quieto e tutto applicato alla virtù ». Aff. Etr., *Rome* 136, f° 317.

3. Michel Angelo Rossi appelé aussi Michel Angelo del violino, l'auteur de l'*Erminia*. V. *Ambros. Geschichte der Musik.*, IV, 340.

4. Lettre du 22 décembre 1659 : « Quel giovane che dipinge e suona il violino non si è poi mai risoluto di partire, volendo prima sapere come deve essere trattato. Da quei della proffessione sono assecurato che suona cento volte meglio di un tal D. Salvatore ch'è a Parigi, trattenuto con la solita provisione di cento scudi il mese, e poi, quello ch' assai stimo, è di una natura modestissima e angelica ». *Rome* 138, f° 213.

chambre. Les Reines et les Grandes Dames comptaient parmi leurs filles de chambre d'excellentes musiciennes [1]. Le 8 novembre 1660, le Père Duneau écrit de Rome à Mazarin :

Monseigneur,

Il y a quelques jours qu'une fille nommée Anna-Vittoria Pardi, agée de vingt-quatre ans, laquelle servait la Princesse de Rossano, s'est retirée au monastère de Ste-Claire auprès d'une sienne tante qui en est abbesse, parce que la Princesse qui est mal avec son mari a eu soubçon qu'elle luy faisoit des rapports. Cette fille chante divinement et marie sa voix avec l'espinette, la guitarre et la viole ; elle compose fort bien des airs et entend parfaitement la musique. Elle escrit admirablement, elle travaille des mieux en broderie d'or et de soie, en un mot elle a de belles qualités. Elle n'est ni belle, ni laide, mais elle a beaucoup d'esprit et d'addresse. J'ay creu en devoir donner avis à V. E. me faisant fort de luy persuader d'aller en France si V. E. le désire ; auquel cas il luy faudroit faire entendre que c'est pour estre au service de la Reyne, parce qu'elle ne voudroit pas passer pour cantarine (*sic*), estant sage, modeste et vertueuse. Elle a encore sa mère et un frère bien fait, âgé de vingt ans, qui est domestique de Monseigneur Boncompagno, Archevesque de Bologne et Maggiordome. Par le moyen de ce frère, qui est mon ami, et de sa tante l'abbesse, je feray ce que je voudray pourveu que la chose demeure secrète, parce que la Princesse de Rossano, qui l'a eslevée douze ans tasche de la faire retourner chez elle et sa tante voudroit qu'elle se fît religieuse. Au cas où V. E. trouve bon de l'appeler en France, il faut donner ordre pour la commodité du

1. Déjà en 1642, de Lionne écrivait de Rome à Chavigny pour l'engager à faire entrer au service de la Reine une excellente joueuse de harpe qu'il nommait *la petite Catherine*. Cette jeune fille, qui était attachée à la personne de la maréchale d'Estrée, avait été courtisée par le Maréchal, d'où fureur de sa maîtresse qui lui voulait crever les yeux et l'avait reléguée à Lorette. Si elle venait en France, la Reine a coup sûr en raffolerait. « Elle sait sans doute autant ou plus de musique que les meilleurs maîtres de France, joue de la harpe parfaitement bien, du violon, de la lire, de la guitare et de l'espinette ». Aff. Etr., *Rome* 80, fo 274. Voir aussi fo 283 la suite de l'histoire qui tourne au roman d'aventures.

voyage, ne pouvant aller qu'accompagnée de son frère et peut-être de sa mère[1]... »

Quelques jours plus tard le Père Duneau revenait à la charge : « Par ma despêche du 8 novembre, je donnay avis à V. E. d'une fille nommée Anna Vittoria Pardi et de ses qualités. Je fus hier dire la messe au monastère de Sainte Claire où elle s'est retirée auprès de sa tante qui en est abbesse. Elle chanta un mottet premièrement sur l'orgue, puis sur la viole, maniant extrêmement bien ces instrumens. Sa voix est excellente et ce que je prise beaucoup, elle sçait en perfection la musique. Je luy parlay ensuite et trouvay son esprit fort agréable. Je croirois qu'elle pourroit rendre de grands services à V. E. estant auprès de la Reine, mais cette affaire doit estre maniée secrettement et délicatement, sa tante désirant la retenir, si elle peut, et toutes les religieuses, au nombre de quatre-vingt ; outre l'affection que luy porte la Princesse de Rossano qui la va voir deux ou trois fois la semaine. J'attendray sur ce des ordres de V. E.[2]. » Il ne semble pas que Mazarin ait mis à l'épreuve les talents diplomatiques du Père Duneau pour enlever au couvent la jeune musicienne, mais il nous a paru intéressant de citer cette lettre qui nous dispensera de parler de vingt épîtres semblables, rencontrées par nous dans la correspondance de Mazarin.

Ainsi les préparatifs du grand opéra mettaient en émoi le monde du théâtre et de la musique dans l'Europe entière. Ambassadeurs, moines, agents diplomatiques, grands seigneurs, prélats s'entremettaient pour procurer aux chanteurs et aux instrumentistes qu'ils protégeaient des engagements avantageux. Mazarin ne savait plus auquel entendre et exhortait Buti à ne pas se montrer trop généreux envers les artistes qui offraient leurs services : « Je suis obligé de vous dire, écrivait-il déjà en octobre 1659, qu'il faut aller bride en main, non pas tant pour mesnager la despence qui commence à monter bien haut, mais parce qu'il n'est pas juste de traiter

1. *Rome*, 140, f° 139.
2. *Rome*, 140, f° 188.

tout le monde de la même façon et que d'ailleurs vous pouvez sçavoir qu'on ne donne pas en Allemagne la moitié de ce que nous nous sommes engagez à donner icy [1]. » A cette époque, Mazarin pouvait espérer qu'en quelques mois tout serait terminé, mais lorsqu'il revint à Paris et qu'il trouva le théâtre des Tuileries inachevé, il commença à regretter d'avoir appelé si vite tant de musiciens inutiles.

Pour faire patienter la Cour, il résolut de donner, sans plus attendre, l'opéra qu'il avait eu l'intention de faire représenter en Provence. Le 24 septembre, Atto Melani mande au prince Mathias : « on ne parle pas pour le moment de l'ordonnance des grandes fêtes et l'on prépare le *Xerse* [2]. »

IV

« Il est douteux, écrit Carlo Vigarani au duc de Modène, le 22 octobre 1660 [3], que notre grand opéra soit en état d'être représenté à ce Carnaval, par la faute de celui qui aurait dû nous livrer le bâtiment achevé et couvert, au jour dit. On est sur le point de dresser un autre petit théâtre provisoire dans la haute galerie des Peintures, proche des appartements de Son Eminence. On y chantera le célèbre *Xerse* de Cicognini [4]

1. Aff. Etr., *France*, 281, f° 234.

2. « Non si parla per anche della disposizione delle feste grandi e si prepara il *Xerse.* » Ademollo, *op. cit.*, p. 75.

Nous adoptons l'orthographe *Xerse* (au lieu de *Serse* qui est la forme régulière du nom) parce que l'opéra de Minato est presque toujours appelé ainsi dans les relations du temps.

3. Lettre de Carlo Vigarani au duc de Modène :

« Per questo carnevale, dubitandosi che la nostra grand' opera non possa esser in ordine per colpa di chi doveva darne la fabrica fornita e coperta per il tempo promesso, si è sul punto di stabilire un' altro piccol theatro per modo di provisione nell'alta Galleria delle Pitture, prossima agli appartamenti di S. Em. dove si cantarà il rinomato Xerse del Cicognini con la Musica del Sig. Cavalli, ridotto in stato di recitarlo in scena mobile che da noi sarà fatta di tapezzerie (come proponiamo per brigarla presto) rappresentante un Atrio e Sala di parata. A quest' effetto devo trovarmi di mattina agl' appartamenti del S. Carle e di là portarmi al desinare del Re... » Archives de Modène, *Architetti* Ba 2o. L'existence de cette lettre m'avait été signalée par M. Rouchès, je profitai de mon séjour à Modène pour en relever le texte.

4. Vigarani fait erreur : le *Xerse* n'est pas de Cicognini, mais de Nicolò Minato.

avec la musique du Seigneur Cavalli, arrangé de manière à pouvoir être récité sur une scène mobile, que nous décorerons de tapisseries — ainsi que nous l'avons proposé pour gagner du temps — de manière à figurer un Atrium et une Salle de parade. Je dois, à ce sujet, me trouver [demain] matin dans les appartements de M. le Cardinal et de là je me rendrai au diner du Roi. »

En dépit de l'activité déployée par les Vigarani, qui peinèrent nuit et jour pour transformer en salle de spectacle la Galerie du Louvre [1], le théâtre ne fut prêt qu'au bout d'un mois. Cavalli dut abandonner la composition de l'*Ercole Amante* pour se consacrer aux répétitions du *Xerse* et aux remaniements nécessités par les nouvelles conditions d'exécution. Lulli fut chargé d'intercaler entre les actes de la tragédie lyrique des entrées de ballet, mais, pressé par le temps, il se servit sans doute de quelque composition antérieure : les danses ne se rattachent en aucune façon à l'intrigue dramatique et forment même avec le sujet du *Xerse* un contraste d'un goût douteux [2].

Le choix de Mazarin était heureux : le *Xerse* était célèbre par toute l'Italie et jouissait presque de la popularité du *Giasone*. Il avait été chanté pour la première fois à Venise, sur le théâtre S. S. Giovanni e Paolo, en 1654 [3], et ensuite à Florence, à Bologne [4] et dans les principales villes de la péninsule avec un égal succès. C'est de cet opéra sans doute que parle Atto

1. Lettres de Vigarani au duc de Modène des 28 octobre, 12 et 25 novembre. V. Rouchès, *Inventaire de la correspondance des Vigarini*; pp. 39-44.

2. 1re entrée : « Des basques moitié François, moitié Espagnol... »
2e entrée : « Des paysans et paysannes, chantans et dansans à l'espagnol. »
3e entrée : « Scaramouche au milieu de deux docteurs deguisez, est reconnu par ses compagnons et despouillé par eux. »
4e entrée : « Un patron de vaisseau avec des esclaves portans des singes habillez en fagotins et des matelots joüans de la trompette marine. »
5e entrée : « Matassins... »
6e entrée : « Bacchus et sa suite. »
Lulli dansait dans ces six entrées et y tenait les premiers rôles. V. le livret du *Xerse* (B. N. Yf 850. — Nous ne connaissions pas encore ce livret en écrivant avec M. de La Laurencie notre article sur la *Jeunesse de Lulli*).

3. Galvani, *Teatri di Venezia*, p. 34.

4. Ricci, *Teatri di Bologna*, p. 335.

Melani dans une lettre écrite de Florence, le 27 septembre 1654, au prince Mathias : « le premier acte est arrivé de Venise et vraiment cette musique est miraculeuse... Tous ceux qui l'ont entendue ne pouvaient trouver d'expression assez forte pour la louer tant elle est belle[1]. » Quelques jours plus tard, Atto chantait la *Comedia* devant Gio. Carlo Medici et jurait au prince Mathias après la représentation que « c'était là musique de Paradis et telle qu'on n'en saurait ouïr de plus belle. » On peut supposer après cela que l'opinion d'Atto n'avait pas laissé d'influencer fortement le choix de Mazarin.

Le *Xerse* fut donné au Louvre, pour la première fois, dans la grande Galerie des Peintures, le 22 novembre 1660, devant une assistance des plus brillantes. Du côté français nous n'avons que deux comptes rendus de cette fête. La *Gazette* mentionne « une comédie en Musique, qui parut un divertissement d'autant plus digne de notre monarque, que le sujet en est tiré de l'histoire d'un grand Roy et que rien n'a manqué à la pompe du théâtre où estoient les plus belles tapisseries de la Couronne, non plus qu'à l'exécution qui s'en fist par les plus belles voix de l'Italie et les meilleurs symphonistes. Cette magnifique représentation fut aussi accompagnée, dans les Entr'actes, de six Entrées de Ballet des plus habiles danseurs de France, en sorte qu'elle donna une satisfaction merveilleuse à toute l'assemblée où estoyent Monsieur, Mademoiselle, les trois Princesses ses sœurs, le Prince et la Princesse de Condé et toute la Cour, outre quantité de peuple[2]. »

Loret se plaint dans sa *Muze historique* de n'avoir pu assister aux premières représentations ; c'est seulement le 11 décembre qu'il s'écrie :

Grande Comédie en muzique représentée au Louvre.

Enfin, je l'ay vû le Xerxès
Que je trouvay long, par excès ;
Mes yeux pourtant, et mes oreilles
Y remarquèrent cent merveilles,
Sans compter mille autres apas
Lesquels je ne comprenois pas,

1. V. Ademollo, *Primi fasti...*, p. 70, note 1.
2. *Gazette*, 1660, p. 1177.

N'entendant que la langue mienne,
Et, point du tout, l'Italienne :
Mais j'étois près de quelques-uns
Qui n'étoient pas des Gens communs,
Oüy bien d'esprit et de naissance,
Qui montroient, à leur contenance,
Par joyeux aplaudissemens,
Quels étoient leurs ravissemens.
Chaque danse étoit merveilleuze,
La Muzique miraculeuze,
. . . .
Des acteurs, les divers talens,
Furent jugez très-excellens ;
Leurs grâces, concerts et mélanges
Atiroient cent et cent loüanges :
Mais, entre tous, on en donna
A l'aimable Ségnore Anna,...
. . . .
Enfin, il faut que je le die,
Les Balets et la Comédie
Se pouvoient nommer, sur ma-foy,
Un divertissement de Roy :
Mais, à parler en conscience,
J'ûs bien bezoin de patience :
Car moy, qui suis Monsieur Loret,
Fus sur un siège assez duret,
Sans aliment et sans brûvage,
Plus d'huit heures et davantage [1].

On s'est fondé sur ces derniers vers pour affirmer que le *Xerse* avait été fort mal accueilli du public français. Loret pourtant n'incrimine que la longueur du spectacle et rend justice à la beauté de la musique et aux talents des chanteurs. Il se plaint uniquement d'être resté huit heures mal assis « sans aliment et sans breuvage. » Assurément si on lui eut donné « de quoi vivre », comme aux *Nozze di Peleo*, ou deux oranges, comme à la Pastorale d'Issy, il n'eût eu que des louanges pour l'opéra de Cavalli.

Il ne semble pourtant pas que le *Xerse* ait remporté un

1. Lettre du 11 décembre 1660, *éd. Livet*, III, p. 290.

grand succès. Tous les résidents et ambassadeurs italiens s'abstiennent de donner leur avis sur la musique de Cavalli[1] ; au contraire ils sont unanimes à vanter les ballets de Lulli. Le résident de Toscane écrit au grand Duc, le 26 novembre[2] : « Leurs Majestés sont revenues de Vincennes, le 20 du courant, pour voir représenter au Louvre la Comédie de *Xerses* en musique italienne avec divers ballets très beaux, en attendant que le magnifique théâtre que l'on prépare en diligence soit terminé pour y représenter, ce Carnaval, le fameux opéra d'Ercole. » « Leurs Majestés très chrétiennes et M. le Cardinal sont revenus dimanche soir du Bois de Vincennes, raconte Mgr Celso Piccolomini au Pape[3], chassés par la rigueur du temps, qui commence à se faire sentir très froid, et, cette semaine, ils ont fait réciter quelquefois privément en leur présence, par des chanteurs italiens, l'opéra intitulé *Il Xerse*, qui, demain soir, à ce qu'on dit, commencera à être donné publiquement pour le divertissement de la Cour, tandis qu'on prépare le Grand Ballet. » Des *Avvisi* manuscrits insérés dans une lettre du 3 décembre donnent au Pape quelques détails complémentaires[4] : « Samedi, le Roi fit inviter M. le Nonce et les autres ambassadeurs et ministres des Princes, à l'opéra de Xerse récité

1. Christian Huyghens se borne lui aussi à décrire longuement le théâtre et la salle : « Il falloit attendre là plus de deux heures devant que le Roy vint, à savoir depuis 4 jusqu'a 7, mais le temps ne m'ennuyoit point. » De la musique pas un mot. (*Œuvres complètes*, III, 199, 200). Il dit ailleurs : « J'ay veu il y a deux mois une comédie italienne avec des entrées de ballet et Monsieur le Premier m'avoit si bien placé que je fus assis tout proche des trois niepces de Monsieur le Cardinal... » (Tome III, 252).

2. Tornorno le LL.MM. da Vincennes li 20 del corrente per vedere rapresentare nel Louvre la Comedia del Xerses in musica italiana con diversi balli assai vaghi, aspettando ch' il magnifico teatro, che si va mettendo all' ordine in diligenza, sia finito questo carnovale per rapresentarci l'opera famosa dell' *Ercole*. » Arch. de Florence, *Mediceo*, 4661.

3. Lettre du 26 novembre 1660 : « Ritornorno Domenica sera queste M. M. Xme et il S. Car^le^ del Bosco di Vincenna richiamati dal rigor del tempo che comincia a farsi sentire assai freddo et in questa settimana hanno fatto recitare alcune volte privatamente avanti di loro, da' Musici Italiani, l'opera intitolata Il Xerse, che dimani sera, dicono, dovrà cominciare a recitar' in publico per divertimento della Corte, fintanto che si prepara il gran balletto. » Arch. du Vatican, *Nunziatura di Francia*, 117.

4. « Sabbato il Re fece invitare Mr Nuntio e li altri SS^ri^ Ambasc^ri^ e Ministri dei Prencipi all' Opera di Xerse, recitata da Musici Italiani, con intermezzi di bellissimi

par des musiciens italiens, avec intermèdes de très beaux ballets, qui dure jusqu'à onze heures du soir.... » L'ambassadeur vénitien Grimani n'est pas moins réservé sur la valeur de la musique[1] : « ici le Roi se met en frais de donner à la Reine toutes sortes de divertissements, festins, comédies, ballets, etc. ; comme le théâtre pour le grand opéra d'Ercole qui se prépare ne pourra être achevé à temps, il a fait apprêter à l'improviste, dans une vaste salle, de magnifiques tapisseries brodées d'or et, d'argent, drapées avec grand art et y a fait réciter musicalement *Xerse*[2]. »

On ne saurait toutefois s'étonner de ne trouver, dans ces lettres, aucune description de la pièce. Le *Xerse* était en Italie si populaire qu'il suffisait de le nommer pour que le lecteur sût aussitôt de quoi il s'agissait. Il est plus singulier de n'y rencontrer aucune mention de l'accueil fait à l'opéra, ni de l'interprétation qui devait être pourtant fort brillante. Il est évident que les ministres étrangers n'attachaient que peu d'importance à cette représentation dénuée d'apparât, simple spectacle d'attente destiné à faire patienter les courtisans jusqu'à ce que le théâtre des Tuileries fût en état. Il paraît probable que l'excessive longueur de la pièce, entrecoupée d'entrées de ballet, nuisit au succès de l'œuvre. L'accueil dut être tiède, à en juger par la réserve des témoignages contemporains. Au reste le *Xerse* ne fournit pas une longue carrière. Après quelques représentations devant un public des plus restreints, par suite de l'exi-

balletti, che durò sino alli XI hore della notte, e la Domenica sera fu nelle camere reali tenuto gran ballo, dove per la prima volta la Regina ballò alla francese. » *Francia*, 117.

1. Lettre de Grimani à Giacomo Querini, ambassadeur de Venise en Espagne, en date du 8 décembre :

« Va qui il Re procurando di dar tutti li divertimenti alla Regina con festini, comedie, balletti et altro, et, mentre il Theatro per la grand' opera dell' *Ercole* che si prepara non potrà esser fornito si presto, ha fatto apprestar all' improviso in certa sala spatiosa, de suoi ricchissimi addobbi ricamati d'oro et d'argento, applicati con gran maestria, e recitare musicalmente in essa *Xerse.* » B. Nat., *Ms. ital.*, 2022, p. 277 (Copie).

2. Vigarani rend compte en deux lignes au duc de Modène de la représentation : « Il Lunedì, li 22 corrente, si rappresentò davanti questa Maestà, Card^le^ Mazzarino e la mag^re^ parti della nobiltà di Francia in conformità della capacità del luogo alquanto augusto, et riuscì assai di loro gusto ». Lettre du 25 novembre.

guïté de la salle, le *Xerse* cessa d'être joué au Louvre, le 5 décembre. Il fut chanté encore une fois dans le palais de Mazarin, au mois de janvier, et la fatigue que le cardinal ressentit de cette soirée ne fut pas sans incommoder gravement sa santé chancelante. « M. le Cardinal, écrit l'ambassadeur Grimani le 11 janvier[1], voulut, le soir de l'Epiphanie, donner un festin en son palais à leurs Majestés et à beaucoup de grandes dames. Outre les divertissements qu'on a coutume de donner ici, ce soir là on eut encore la représentation en musique du *Xerse* dans sa chambre. Le Cardinal a ressenti quelque incommodement et quelque malaise de tout cela et s'est vu dans l'obligation de prendre certain petit remède.... » Deux mois plus tard, Mazarin avait cessé de vivre.

Nous connaissons fort exactement la distribution de la pièce par le livret imprimé[2] et la magnifique copie de la partition exécutée par Fossard, l'un des conservateurs de la Bibliothèque Musicale du Roi, en 1695[3].

LES ACTEURS DANS LE PROLOGUE :

Une Nymphe française *(soprano)*. Mlle Anne (*La Signora Anna Bergerotti*).

Une Nymphe espagnole (*soprano*). Le Sieur Melone (*Giuseppe Melone)*.

Xerxès (*Xerse*), roy de Perse (*Basso)*. Le Sr Bordigan (*Paolo Bordigone*).

Arsamène (*Arsamene*), frère de Xerxès (*Contralto*). Le Sieur Atto (*Atto Melani)*.

Ariodate (*Ariodate*), Prince d'Abide, favory de Xerxès et général de ses armées (*Tenore*). Le Sieur Taillavacca (*Francesco Taghavacca*).

Romilde (*Romilda*), *Sop.*	sœurs, filles d'Ariodate, toutes deux amoureuses d'Arsamène.	Mlle Anna (*Anna Bergerotti*).
Adelante (*Adalanta*), *Sop.*		Sr Melone (*Giuseppe Melone*).

1. Cité par Ademollo, *Primi fasti*, p. 82. Arch. de Venise, *Francia*, *filza*, 126.

2. *Xerxès | comédie | en musique | del Signor Francesco Cavalli | avec six entrées de Ballet qui servent | d'intermèdes à la comédie...* Paris, Robert Ballard, MDCLX, in-4° (Bibl. Nat., Yf 850). On lit sur le titre : *Hæc quoque munera pacis.*

3. *Xerxès | opera italien | orné d'entrées de ballet, représenté dans la Grande Gallerie des peintures du Louvre devant le Roy après son mariage avec Marie-Thérèse d'Autriche, infante d'Espagne, l'an 1660.* Le Seigneur Francesco Cavalli en a fait la musique et les airs de ballet ont esté composés par Jean-Baptiste de Lully, surintendant de la Musique de la Chambre. — Recueilly par le Sr Fossard, ordinaire de la Musique du Roy l'an 1695. — Bibl. Nat., in-fo de 336 pages. Vm 4/2.

Eumènes (*Eumene*) Capitaine des gardes de Xerxès et son confident (*Soprano*). Le Sieur Zannetto.

Elvire (*Elviro*), Domestique d'Arsamene (*Contralto*). Le Sieur Chiarino (*Chiarini*).

Amastris (*Amastra*), Fille du Roy de Susie, amoureuse de Xerxès et travestie en homme (*Soprano*). Le Sieur Philippe, frère du Sieur Atto (*Padre Don Filipo Melani*).

Ariston (*Aristone*), escuyer d'Amastris (*Basso*). Le Sieur Absalon (*Assalone*).

Periarée (*Periarco*), ambassadeur d'Ottave, Roy de Susie (*Basse*). Le Sieur Pichini (*Piccini ?*) [1].

Cliton (*Clito*), « Page de Romilde qui ne parle point » (!!) (*Soprano*).

Si l'on compare cette distribution à celle du *Xerse*, en 1654, à Venise,[2] on constate que quelques modifications ont été apportées à la version originale : La pièce qui primitivement était en trois actes a été divisée en cinq actes. De nombreux passages ont été remaniés ou coupés [3]. Les rôles des mages Sesostre et Scitalce ont été supprimés ainsi que les nombreux chœurs de la partition de 1654 [4] : Chori di Spiriti, di Marinari, di Persiani, Damigelle, Soldati [5], Paggi, Indiani, Greci... En revanche, des ballets ont été ajoutés dans les entr'actes du drame ; ils n'ont aucun rapport avec l'action et se rattacheraient plutôt au prologue. Ce prologue consiste en un dialogue italien entre une Nymphe française et une Nymphe espagnole, qui s'accordent à célébrer les vertus des monarques. La musique en

1. Un certain Vincenzo Piccini chanta, en 1664, dans l'opéra de Cesti : *Alessandro il Vincitor di se stesso,* le rôle d'Aristotile. Cf. Wotquenne, *Libretti*, p. 11.

2. V. Taddeo Wiel, *I codici musicali contariniani del secolo XVII nella R. Biblioteca di San Marco in Venezia*. Venezia, 1888, in-8°, p. 23. La partition porte la cote : Ms. Marciani, 9898. à la Bibl. Saint-Marc.

3. A Paris, l'acte I comprend les scènes I IX inclus. L'acte II, les scènes X à XIX. L'acte III, les scènes I-XIII de l'acte II. L'acte IV, les scènes XIV-XVI de l'acte II et I-X de l'acte III. Enfin l'acte V, les scènes X-XX du IIIe acte de la version originale.

4. A Venise, l'air de Xerse : *Ombra mai fu* est chanté aussitôt après la brève symphonie qui sert d'ouverture. A Paris le beau récit : *Rimanti amica pianta* le prépare en quelque sorte et l'annonce. — La scène II du second acte a été supprimée ; au contraire la scène V de l'acte II de la version de Paris (air de Romilda) manque à Venise.

5. Le « Coro de Soldati : *Addietro vil canaglia* » est transformé en un trio chanté par Romilda, Amastre et Eumenes (Acte IV, sc. 3).

est perdue. Etait-elle de Cavalli ou de Lulli? on peut se le demander. Des intermèdes de Lulli, il ne nous reste que les danses alertes, bien rythmées [1] et une magnifique ouverture française, un des premiers modèles du genre [2]. Lulli avait écrit également quelques airs italiens pour ces divertissements, mais ils ont disparu. La deuxième entrée mettait en scène des « paysans et paysannes, chantant et dansant à l'Espagnol ». La signora Anna Bergerotti, Atto Melani et Paolo Bordigone paraissaient sous un déguisement rustique et entonnaient un trio, tandis que les danseurs, entraînés par l'agile Baptiste, gambadaient folâtrement [3]. Lulli se prodiguait, comme baladin, au cours de la soirée et, tour à tour, figurant un basque, un paysan, Scaramouche, un patron de vaisseau, un matassin et Bacchus, prenait part aux six entrées, entouré des meilleurs danseurs professionnels de la cour [4] : Beauchamp, Tartan, Le Vacher, etc. Il est incontestable que les grimaces de Lulli-Scaramouche, déguisé en docteur, captivèrent beaucoup plus le public que les tendres plaintes d'Adalanta, jalouse de sa sœur Romilda.

« Il y avait dans le *Xerse* de Cavalli, assure M. Romain Rolland, de quoi légitimer peut-être plus que de l'indifférence. La pièce est fastidieuse ; et malgré quelques jolis airs, calmes, un peu mélancoliques et précieux, la musique ne rachète pas l'insipide longueur de l'opéra [5]. » Le jugement est sévère : il y a des pages admirables dans la partition, mais il faut avouer que la niaiserie du texte rend pénible la lecture de l'œuvre de Cavalli : Xerxès et son frère Arsamène aiment la princesse Romilda. Romilda et Adalanta sa sœur aiment toutes deux Arsamène. Jalouse et méchante, Adalanta multiplie les embû-

1. Dans les recueils des ballets de Lulli à la Bibl. Nat., Vm. 6/1, au Conservatoire (Coll. Philidor), etc.

2. V. Henry Prunières, *Notes sur l'ouverture française. Sammelbände der Int. Musikgesellschaft*, 12 Jahrg, IV heft (1911), p. 582 et 583.

3. Ces intermèdes impressionnèrent vivement Christian Huyghens qui ne souffle mot de la musique de Cavalli : « La Signora Anna chanta. Monsieur La Barre joua du theorbe devant le théatre où estoit toute la musique ». *Œuvres complètes de Christian Huyghens*. Tome III, 199-200, note 10.

4. V. le livret déjà cité. Bibl. Nat., Yf 850.

5. *L'Opéra en Europe*, p. 252.

ches sous les pas des amants. Un malentendu va précipiter le dénouement : le père des deux jeunes filles, Ariodate, favori de Xerxès, croit comprendre, aux discours du roi, que celui-ci souhaite l'union de Romilda et d'Arsamène et il s'empresse de combler les vœux des amants. Xerxès, à cette nouvelle, entre en fureur et veut les faire tous périr, quand une femme se jette à ses pieds et implore la mort à la place des coupables, c'est Amastris, la fille du roy de Susie, promise à Xerxès dès son jeune âge et amoureuse de lui ; elle a suivi, sous un travestissement viril, toutes les péripéties de l'action et s'efforce d'apaiser la colère du roi. Xerxès, ému, pardonne et épouse Amastris. Il est probable que le public français, qui n'avait pour le guider qu'une brève analyse de la pièce, ne dut pas démêler grand'-chose à cette intrigue compliquée. L'emploi des castrats, aussi bien pour les rôles d'hommes que pour les rôles de femmes, et la situation singulière du R. P. Filippo Melani, travesti en homme pour représenter la princesse Amastris, ne laissèrent sans doute pas de surprendre les auditeurs.

Comment le fougueux Cavalli put-il s'accommoder d'un tel sujet ? Comment put-il écrire, sur un poème aussi fade, une partition qui fut célèbre et chantée dans toute l'Italie ? c'est ce que nous avons peine à comprendre aujourd'hui. On ne trouve rien, dans le *Xerse*, de ce qui fait l'illustration et la gloire de Cavalli : ni grandes scènes dramatiques, ni vastes fresques symphoniques. Cavalli s'est essayé à un genre pour lequel il n'était point fait, mais qui exerçait sur lui une sorte de fascination : le style de cantate. Déjà, avec l'*Egisto*, il avait tenté cette voie et poursuivi l'idéal de beauté plastique qui guidait les efforts de l'école romano-napolitaine. Cavalli, dans le *Xerse*, épanche des flots de mélodie. S'il n'a pas la distinction aristocratique, la suprême élégance d'un Luigi Rossi, il surpasse presque celui-ci par la plénitude des formes, par l'ampleur de la mélodie. Même lorsqu'il veut écrire de la musique raffinée et aristocratique, Cavalli conserve ses défauts et ses qualités de musicien populaire.

Le récitatif, noté avec négligence, ne manque pourtant pas de souplesse. Il est moins sec et plus chantant que dans l'*Orfeo*.

La mélodie s'en dégage tout naturellement, comme chez Lulli, sans donner cette impression de brisure, parfois si désagréable dans les œuvres de l'école romano-napolitaine. En général, le récit est écrit à deux ou quatre temps et l'*aria* part à 3/2. Cette alternance des mesures binaires et ternaires paraîtra aux étrangers la caractéristique de l'opéra lulliste ; pourtant il suffit de jeter les yeux sur la partition du *Xerse* pour voir que Cavalli a abusé véritablement de ces contrastes rythmiques. Il fera d'ailleurs de même dans l'*Ercole Amante*. Par plus d'un détail le *Xerse* annonce l'esthétique de l'opéra français. Quinault se plaira aux mêmes complications amoureuses, aux travestis, aux malentendus tragiques qui forment la trame du poème de Minato. Lulli aura plus de respect que Cavalli pour le récitatif, mais il cherchera, comme le vénitien, à lui donner une forme mélodique et à y fondre en quelque sorte l'*arioso*. Enfin, il aura une conception du rôle descriptif de l'orchestre analogue à celle de Cavalli. Bien qu'on ne trouve point, dans le *Xerse*, de ces fresques symphoniques qui servent de décors sonores aux grandes scènes du *Giasone*, de *La Doriclea* ou de l'*Ercole Amante*, la musique instrumentale, réduite à l'emploi de brèves ritournelles, garde son caractère descriptif. Romilda évoque-t-elle la passion de Xerxès pour son platane, la ritournelle qui précède l'air : *di rami frondosi* semble la plainte des feuilles agitées par le vent [1].

Le rôle de Xerxès est fort beau [2]. Le récitatif et l'air du premier acte où le roi célèbre la beauté de son arbre chéri : *Ombra mai fu*, l'air *Beato chi può* que l'édition Gevaert a popularisé, enfin la scène où le roi désespéré appelle la mort : *Lasciatemi morir, stelle* peuvent prendre place parmi les plus belles créations

1. Il y a de beaux exemples d'airs accompagnés dans le *Xerse*, par exemple à l'acte V, scène 4, l'air d'Aristone : *La Donna caduta in lacci d'Amore*. Une gracieuse ritournelle précède la canzonetta du page : *A se, mi fate ridere* (Acte II, sc. 7). Le bel air d'Adelanta à l'acte IV : *Vibra pur ignudo Arciero* est accompagné de manière expressive par deux violons. Les tendances descriptives sont manifestes aussi bien dans les accompagnements que dans les chants. V., par exemple, à l'acte II, l'air d'Ariodate : *Già la tromba* où la voix simule une sonnerie de trompette, tandis que la basse semble un roulement de tambour.

2. A Venise, il est noté pour voix de contralto (clef d'ut 3e ligne), à Paris il est écrit en clef de fa.

de Cavalli. Le rôle de Romilda est aussi très émouvant et abonde en trouvailles mélodiques d'un charme élégiaque et pénétrant. Chaque scène du *Xerse* prise séparément est admirable et l'on comprend qu'Atto Melani proclamât cette musique « vraiment digne du Paradis », mais l'ensemble est languissant et monotone. C'est un défaut commun à beaucoup d'opéras du temps, témoin le *Palazzo d'Atlante* qui, malgré ses merveilleuses beautés, ne laissa pas d'ennuyer extrêmement les invités du cardinal Antonio Barberini [1]. Comme le remarque M. Romain Rolland, le *Xerse* est d'une incroyable « monochromie de sentiments et d'expression ». Le compositeur, et surtout le librettiste, n'ont pas su ménager dans leur œuvre des contrastes de lumière et d'ombre. Tout se déroule dans un perpétuel clair obscur. On souffre à la fin de ce manque de couleurs franches, de ce parti pris de *sfumato*. Tel air qui, chanté isolément, eût soulevé l'enthousiasme, entendu après un nombre infini de morceaux exprimant de manière semblable des sentiments semblables, devait fatalement passer inaperçu ou agacer les nerfs d'un public fatigué par une audition de huit longues heures dans une salle inhospitalière.

V

Le théâtre des Tuileries ne pouvant être prêt pour le carnaval, on se préoccupa d'un spectacle qui fît patienter le public jusqu'aux représentations de l'*Ercole Amante* [2]. Reprendre *Xerse*, il n'y fallait point songer. Le succès en avait été médiocre et la pièce offrait au jeune roi trop peu d'occasions de faire admirer son adresse de danseur et de mime. On tomba d'accord

1. Cf. Henry Prunières, *Les représentations du Palazzo d'Atlante à Rome. Samm. der I. M. G.* 1913, fasc. 2°.

2. Vers la fin de décembre on donna dans l'appartement de la Reine un petit ballet imprimé au cours duquel Lulli débita un *récit turquesque* qui remporta un grand succès. V. Henry Prunières et La Laurencie, *La Jeunesse de Lully*. S. I. M. 1909, avril-mai.

pour donner un ballet mi-français, mi-italien, où les danseurs de la cour et les chanteurs ultramontains pourraient également déployer leurs talents. L'abbé Buti et Benserade se mirent à l'œuvre et écrivirent, pour le *Ballet de l'Impatience* [1], le premier, un prologue et un épilogue en vers italiens, le second, quelques gracieuses chansons et les *vers pour les personnages du ballet*. Le tout fut rapidement terminé.

Vigarani avait déjà fait démolir le théâtre qui avait servi aux représentations du *Xerse* et enlevé les tapisseries, quand il reçut l'ordre de dresser une autre scène en la même salle. Pendant qu'il s'ingéniait à construire un théâtre dans le style « grotesque » [2] avec des rocailles et des coquilles argentées, on répétait activement. Déjà on annonçait la première pour la semaine suivante, quand un terrible incendie éclata au Louvre, le 6 février, et réduisit en cendres la galerie des peintures [3] et les apprêts de la fête. Il fallut, en toute hâte, remédier à ce désastre et dresser une nouvelle scène sur laquelle fut dansé le *Ballet de l'Impatience*, le 19 février 1661, « en présence des Reynes, de Monsieur, des Ambassadeurs et de tous les Seigneurs et Dames de la Cour [4] à qui ce divertissement parut des plus agréables, tant par la beauté des récits, l'excellence de la symphonie, les superbes décorations et la richesse des habits que par l'invention du sujet et l'exécution qui en fut admi-

1. Vigarani donne à ce ballet le titre de *La scuola d'Amore* dans une lettre du 24 décembre 1660 (*Correspondance*, p. 43).

2. Lettre de Vigarani du 21 janvier 1661 : « Queste Maestà si vanno trattenendo con balletti e fra pochi giorni danseranno sul palco della nuova scena grottesca già finita, attendendosi in questo mentre si finischino gli habiti di fattura grande e di gran spesa... » Dans la lettre du 24 décembre, Carlo Vigarani décrit longuement les décors (*Correspondance*, p. 43.) Brienne dans ses *Mémoires* parle d' « un superbe ballet dont la décoration devoit être de colonnes de brocatelles d'or à fond vert et rouge... » (*édit. Barrière*, II, 110).

3. Par bonheur, on en avait retiré quelques jours auparavant les tableaux qui garnissaient les murs. V. *Gazette*, 1661, p. 151 et *Muze historique*, édit. Livet, tome III, p. 318. — La populace accusa les Italiens d'avoir mis le feu au Louvre (V. *Correspondance des Vigarani*, p. 48).

4. « La presse estoit grande, écrit Christian Huyghens, le 27 février 1661, parce que la Sale ne l'est guère ; le feu... ayant emporté la galerie des Peintures où l'on avoit basti un beau théatre pour y faire dancer ce mesme ballet. » *Œuvres complètes*, III, 252.

rable[1]. » Mazarin, gravement malade à Vincennes ne put jouir de ce spectacle[2].

La structure du *Ballet de l'Impatience* est à peu près la même que celle d'*Alcidiane* ou de *La Raillerie*. Un long prologue chanté, en vers italiens, met en scène l'Amour qui « enseigne la Patience en son escole »[3]. Tour à tour, il modère l'amant sensuel, l'amant jaloux, l'amant capricieux, avec l'assistance des vertus : Constance, Humilité, Prudence et Fidélité... Le ballet commence alors. Une sérénade, donnée par un Grand à une dame, en fait l'ouverture. Lulli avait écrit, pour les vers de Benserade, une exquise mélodie dont se fût glorifié le meilleur des musiciens français de la cour[4]. Au reste, il attestait, dans tout ce ballet, la variété incroyable de ses talents. Comme le disait le gazetier Loret, il avait « sur tout plein de tons divers composé presque tous les airs »[5] italiens ou français, pour les voix comme pour les instruments.

Suivant l'usage, chaque partie du ballet commençait par un récit. La IVe s'ouvrait par un « récit crotesque italien » des plus amusants et la représentation finissait par un épilogue en style récitatif : l'Amour y dialoguait avec la Patience, l'Impatience et le chœur des amants. La musique de l'épilogue et du prologue ne se trouve pas dans les recueils de ballets de Lulli. Faut-il en conclure qu'elle n'était pas l'œuvre du Florentin, mais de Cavalli ou de quelque autre maître italien ? La question est douteuse, il est fort possible pourtant qu'à vingt ou trente ans de distance, Lulli, devenu absolument français de cœur et d'esprit, ait méprisé ces fragments récitatifs italiens et ne les ait pas admis à figurer dans les recueils manuscrits qui se vendaient

1. *Gazette*, 1661, p. 204.

2. Le 28 février, son état est considéré comme désespéré. On fait des prières publiques pour sa guérison. (V. la *Gazette*). L'incendie qui avait pris tout à côté de ses appartements et l'avait obligé à partir pour Vincennes, l'avait vivement frappé. V. Brienne, *Mémoires, éd. Barrière*, tome II, p. 110.

3. *Ballet de l'Impatience dansé par Sa Majesté le 19 février 1661*..... Ballard, MDCLXI.

4. C'est l'air « *Sommes-nous pas trop heureux* » qui resta longtemps populaire. La musique du *Ballet de l'Impatience* nous a été conservée (Bibl. Nat., Vm. 6/1 (tome I), *collect. Philidor*, etc.).

5. *Muze historique, éd. Livet*, III, p. 326.

chez les éditeurs et marchands de musique du royaume; quoiqu'il en soit, nous ne pouvons plus juger du talent de Lulli pour la musique italienne, en 1661, à la veille de se consacrer à l'art français, que par le seul récit des Preneurs de tabac.

Ce divertissement, d'une bouffonnerie prodigieuse. annonce les meilleurs intermèdes de *Monsieur de Pourceaugnac* ou du *Bourgeois gentilhomme.* Lulli était sans doute l'auteur des paroles car elles ne se retrouvent pas dans le livret imprimé de l'abbé Buti. *Il Maestro di musica* débite « son récit crotesque » où il vante le tabac, et dans un jargon, mi-italien, mi-latin de cuisine, exhorte ses écoliers à s'en garnir les narines. Le chœur des *scolari* coupe de refrains joyeux les discours du maître. Le style de Lulli est déjà très reconnaissable dans ce divertissement [1]. Nous trouverons des tournures mélodiques et rythmiques identiques dans les récits de basse du Magicien dans *le Mariage forcé*, du Pédant Barbacola dans *les Noces de Village*, du Mufti dans *le Bourgeois gentilhomme*, d'Arbas dans *Cadmus et Hermione.* Cet intermède fut interprété par le signor Assalone (Maestro di Musica) et les signori Bordigone, Melone, Piccini, Gio. Agostino Poncelli et Chiarini, formant le *choro di scolari.* Lulli en personne accompagnait les voix en grattant de la guitare, aux côtés des deux théorbistes La Barre et Vincent et de l'excellent violiste Itier.

Le livret du *Ballet de l'Impatience* nous fournit l'état de la troupe italienne à la veille de la mort de Mazarin. Elle était composée de douze chanteurs : trois sopranistes (Melone, [2] Antonio Rivani, Filippo Melani), trois contralti (Atto Melani, Zannetto et Chiarini), deux ténors (Tagliavacca et Gio. Agost. Poncelli), trois barytons et basses (Assalone, Bordigone, Piccini). Une seule cantatrice, la signora Anna Bergerotti (soprano), figurait dans cette troupe.

1. Nous le publions en appendice (n° VI, pp. 19-26).

2. Melone était tenu en haute estime à Rome. Au mois de septembre 1661, Elpidio Benedetti rend compte à de Lionne d'une sérénade qu'il a donnée à Marie Mancini, la nouvelle connétable Colonna, et lui en envoie la musique en ajoutant : « Le mando anch' la musica di due belle ariette di essa sperando sieno per piacere a S. M[ta] sentendole da M. Melone. »

Aff. Etr., *Rome*, 142, f° 88 v°. — V. aussi *Rome*, 141, f° 385.

Il semble, à lire les comptes rendus de Loret, que les Italiens remportèrent cette fois les suffrages des auditeurs parisiens.

« L'harmonie y fit des miracles,
Car les divers Muziciens,
Tant de la Cour, qu'italiens,
Si parfaitement réüssirent,
Qu'ils délectèrent, qu'ils ravirent.
O que l'on fut bien diverty
Par l'aimable Bergéroty,
Dont la voix est mignonne et claire[1]... »

« Les huit récits furent fort beaux,
Animez par des airs nouveaux,
Et par les voix incomparables
De divers chantres admirables
Qui firent d'excellens débuts,
Tant les barbus que non barbus[2]. »

Le public parisien goûtait cent fois plus la musique italienne de Lulli, pleine de concessions à la sensibilité française, que l'œuvre originale et foncièrement italienne de Cavalli dont la hardiesse et la véhémence expressive lui semblaient un attentat au bon goût et à la raison. Aucune gazette, aucun mémoire ne fait mention de la présence à la cour de l'illustre Cavalli. Tous sont pleins, au contraire, des faits et gestes de l'inimitable Baptiste[3]. Par un singulier caprice du sort, on oublie même sa nationalité ; et, lorsqu'après la mort de Mazarin, se formera la cabale des musiciens français contre les italiens, nul ne songera à s'ébahir de voir Lulli en prendre la direction avec impudence.

1. *Muze historique*, édit. Livet, III, 322.
2. *Ibid.*, III, 325.
3. Une réflexion de Carlo Vigarani à propos du *Ballet de l'Impatience* est à noter : « Bisogna noi cedere a la Francia in materia di vestimenti, e di balletti, *e di suoni.* » Il s'agit évidemment des airs de danse de Lulli (*Correspondance*, p. 51).

CHAPITRE VI

L'ERCOLE AMANTE ET LA CABALE ANTI-ITALIENNE

I. Mort de Mazarin. — Lulli, surintendant de la Musique. — *Ballet des Saisons.* — Disgrâce de Torelli et d'Atto Melani.
II. Derniers préparatifs de l'*Ercole Amante.* — Arrivée de nouveaux musiciens. — Les répétitions. — La représentation.
III. L'*Ercole Amante* : Le livret, la musique, les ballets et la mise en scène.
IV. Chute de l'opéra de Cavalli. — Ses causes. — Départ de Cavalli.
V. Triomphe de Lulli. — Licenciement de la troupe italienne. — Les derniers italianisants.

I

Depuis plusieurs mois Mazarin languissait en son château de Vincennes. La fête magnifique qu'il avait donnée au roi et à la cour, cette fête où il avait fait chanter le *Xerse* de Cavalli, l'avait épuisé. Il était retombé malade et, depuis cette date, voyait avec une force d'âme et une résignation singulières la mort approcher à grands pas [1]. On se préparait à lui donner à Vincennes le divertissement du *Ballet de l'Impatience* [2] quand il expira, le 9 mars 1661. Cet événement eut une influence considérable sur les destinées de notre musique dramatique.

Les chanteurs italiens n'avaient jamais été populaires à la cour. Nous avons eu maintes fois l'occasion de rappeler le

1. Quatre jours avant sa mort Mazarin se fit farder et sortit en chaise. V. Loménie de Brienne, *Mémoires, édit. Barrière*, tome II, p. 124 et 128.

2. Loret écrit le 5 mars dans sa *Muze historique* :

« Sur la fin de cette semaine,
On devoit, encor, dans Vinceine,
Dancer ce balet, mais le mal
De Monseigneur le Cardinal,
Dont la Cour est plus qu'angoissée,
Leur a fait changer de pensée. »

Edit. Livet, III, p. 327.

mépris qu'inspiraient les « chastrez, l'horreur des Dames et la risée des hommes[1] ». L'art dont ils étaient les interprètes auprès du public français charmait un petit nombre de dilettantes avertis et de musiciens mais laissait la masse indifférente. On reprochait aux opéras d'Italie leur longueur et surtout on se plaignait de ne pas comprendre le sens des paroles. Ce dernier argument était si fort que l'abbé Buti, si l'on en croit Perrin, aurait maintes fois conseillé à Mazarin « de les faire tourner et chanter en françois ». A cela Mazarin aurait répondu qu'il « ne faisoit pas ces choses tant pour le public que pour le divertissement de Leurs Majestés et pour le sien, et qu'ils aymoient mieux les vers et la musique italienne que la françoise[2]. »

Vraie ou fausse, cette anecdote dépeint bien la situation. Le goût personnel de Mazarin est la seule raison d'être des représentations d'opéras. Fruit d'une civilisation très différente de la nôtre, ce genre théâtral ne répond aucunement aux aspirations de notre génie. Sa conception même est en désaccord avec notre tradition dramatique[3]. Il ne satisfait en France aucun besoin de l'esprit ou du cœur. Le succès de l'*Orfeo* ou des *Nozze di Peleo* s'explique beaucoup moins par l'enthousiasme d'un petit groupe de dilettantes italianisants que par l'attrait de la nouveauté, la beauté des ballets, la magnificence du spectable et les nécessités de la politique : il était dangereux de mal parler de l'opéra, le cardinal ne pardonnant pas ce genre d'offense. Seuls, de grands seigneurs comme le duc de Guise pouvaient se permettre quelques critiques. Mazarin mort, chacun reprend courage et crie à tue-tête ce que l'on murmurait tout bas. Perrin publie sa lettre à « l'archevêque de Turin[4] » pleine de fanfaronnades ridicules et de calomnies absurdes

1. Perrin. Lettre à l'Archevesque de Turin. *Œuvres de poésie*, 1661, p. 287. La haine des chanteurs italiens n'était pas particulière aux Français. En Suède on leur jetait des pierres dans les rues. V. André Pirro, *Dietrich Buxtehude*. Paris, Fischbacher, 1913, in-8°, p. 32 et 33.

2. *Œuvres de poésie*, p. 285.

3. Au moyen, âge les mystères sont entremêlés de chant mais non déclamés musicalement d'un bout à l'autre comme la plupart des *Sacre rappresentazioni* italiennes.

4. Le Signor della Rovere, résident de Savoie à Paris et qui ne fut jamais archevêque. V. page 348.

contre la musique récitative. Les courtisans, par haine des créatures du feu cardinal, font chorus avec les compositeurs et les poètes, jaloux de la faveur dont jouissent les ultramontains. Louis XIV, bien qu'à l'origine grand amateur de musique italienne [1], ne demande qu'à croire à la supériorité artistique des Français et désire se passer le plus possible des étrangers aussi bien dans ses plaisirs que dans ses affaires.

Il semble que ce mouvement national eût dû contrarier la fortune du florentin Lulli; au contraire, il la servit. Lulli, nous l'avons vu, s'était fait connaître autant par ses compositions instrumentales que par ses airs italiens et français. Il n'avait jamais appartenu à la musique du cabinet du roi, où s'étaient groupés les musiciens ultramontains, mais dépendait de l'administration de la Chambre, où étaient réunis les Français. Son attitude était donc assez équivoque. A coup sûr les Italiens devaient le considérer comme un transfuge, les Français comme un intrus. Au point de vue matériel, sa situation n'était pas moins singulière: Lulli, favori du roi, seul musicien vraiment célèbre et populaire à la cour; Lulli, à qui incombait le soin d'organiser toutes les fêtes et de composer la musique des ballets, n'était titulaire, en 1660, que d'une fonction insignifiante. Officiellement, il était encore, comme en 1653, « Intendant de la Musique Instrumentale »; en fait, ses pouvoirs étaient illimités, il éclipsait Cambefort et Boesset, les surintendants de la musique, et par dessus leur tête faisait ce qu'il lui plaisait avec l'assentiment et la constante protection du roi [2].

La mort de Mazarin marque les débuts de la brillante carrière officielle de Lulli. Le vieux Cambefort étant décédé fort à propos, au début de mai [3], le Florentin fut pourvu de la surin-

1. Ses airs favoris durant sa jeunesse sont tous italiens. V. la lettre de Tagliavacca citée plus haut, p. 183. Louis XIV jouait de la guitare. Un manuscrit de tablature de guitare de la Bibl. Nat. contient « La Sarabande du Roy : *Non voglio guarire — n'il mio mal curare — più tosto morire — che mai non amare.* » Vm7/675, p. 37.

2. H. Prunières, *Lully*, Laurens édit., 1910 (in-8°). L. de La Laurencie, *Lully*. Alcan édit. (in-8°), 1911.

3. V. Henry Prunières. *Jean de Cambefort, surintendant de la Musique du Roi. Année Musicale 1912*. (Alcan, 1913).

tendance, le 19 du même mois.[1] De ce jour, il se campe en champion de la musique française. Il rompt les derniers liens qui l'attachent à l'Italie, il sollicite des lettres de naturalisation, qui lui seront délivrées, au mois de décembre, avec des attendus fort élogieux pour « sa suffisance et capacité dans la musique en toute manière, notamment en plusieurs beaux airs de balets et de chants par luy composés en toutes sortes de langues.[2] »

Les intentions du nouveau surintendant apparaissent clairement dans la partition du *Ballet des Saisons* représenté à Fontainebleau, le 2 juillet 1661, sur un théâtre mouvant, imaginé par Vigarani[3]. On n'y trouve pas un seul air italien. C'est un divertissement de pure tradition française. Le récit de la Nymphe : *Bois, ruisseaux, aimable verdure*[4], témoigne par sa grâce mélodique et sa délicatesse que Lulli pratique notre style avec plus de naturel et d'adresse que les Français eux-mêmes. L'habitude du récitatif italien lui donne une liberté d'expression, une aisance que n'ont pas les autres compositeurs de la cour, toujours un peu guindés et gauches, même dans leurs meilleures compositions.

Au mois d'août, la cour se rendit à Vaux, où le surintendant Fouquet reçut le roi avec une magnificence inouïe. Lulli, peut-être averti par Colbert, prit garde de se compromettre à cette occasion. Il laissa Beauchamp, son camarade, composer la musique des intermèdes des *Fâcheux* et ne se mêla de rien[5]. Il était pourtant si populaire que Molière ne manqua pas de faire passer son nom dans la comédie :

1. La *Gazette* relate en ces termes cette nomination : « Le Roy voulant conserver sa musique dans la réputation qu'elle a d'estre des plus excellentes par le choix des personnes capables d'en remplir les charges, a gratifié le sieur Baptiste Lulli, gentilhomme florentin, de celle de Surintendant et compositeur de la Musique de la Chambre. » *Gazette*. Fontainebleau, 19 mai 1661, p. 480. V. aussi Ms. fr., 7651, f° 9 v°.

2. V. Henry Prunières et La Laurencie, *la Jeunesse de Lully*, *S. I. M.*, 1909, p. 347.

3. V. la description de cette machine dans la lettre de Vigarani du 28 juillet 1661. *Correspondance*, pp. 59 et 60.

4. Bibl. Nat., *Ballets de Lulli*. Vm6/1, tome II.

5. La Musique de Beauchamp se trouve dans la collection Philidor au Conservatoire.

« . . . . Baptiste le très cher
N'a pas vu ma courante et je le vais chercher
Nous avons pour les Airs de grandes sympathies
Et je veux le prier d'y faire des parties. »

déclare le courtisan Eraste, mélomane fâcheux [1].

Le machiniste Torelli, qui ne se consolait pas d'avoir été supplanté par les Vigarani et exclu de la préparation des fêtes du mariage royal, avait pris à Vaux une revanche éclatante. Il ne devait pas tarder à s'en repentir. Son triomphe fut de courte durée. Le 22 août, La Fontaine dans sa lettre à Maucroix raconte [2] :

Deux enchanteurs pleins de savoir
Firent tant par leur imposture
Qu'on crut qu'ils avoient le pouvoir
De commander à la Nature ;
L'un de ces enchanteurs est le sieur Torelli,
Magicien expert et faiseur de miracles,
Et l'autre c'est Lebrun...

Quelques semaines plus tard, Fouquet était arrêté et Torelli recevait l'ordre de quitter le royaume au plus vite. Il n'en avait aucun désir, car il avait épousé une noble parisienne, Madame de Sué [3], et avait pris goût à la vie de la cour française. Il invoqua, pour demeurer, son état de santé. On trouve dans les archives des Affaires étrangères une curieuse attestation médicale dont voici la teneur : « Je soussigné Docteur de la Faculté de Médecine de Paris certifie à tous qu'il appartiendra, que le Sr. Jacques Torelli est tombé malade, dès son retour de Vaux-le-Vicomte à Paris, d'une fièvre tierce, double tierce et quarte et qu'il lui est impossible de sortir pareil sans intéresser sa santé et courir risque de sa vie [4]. Fait à Paris, le vingt sixième Septembre mil six cent soixante et un. LE VASSEUR [5]. »

1. *Edition des Grands Ecrivains*, tome III, 50.
2. *Edition Moland*, tome VII, p. 320.
3. V. Francesco Milizia, *op. cit.*, II, 213.
4. *France*, 912, fº 128. Autre attestation de l'apothicaire Rassico en date du 28. (*Ibid*, fº 129).
5. Si on en croit Francesco Milizia, Louis XIV regrettant peut-être son injustice

A la fin, Torelli découragé se retira en son pays, laissant son rival triompher en paix.

La disgrâce de Fouquet fit une autre victime dans le monde de l'opéra : En cherchant dans les papiers de l'accusé, on trouva une volumineuse correspondance, fort compromettante pour Atto Melani. Le castrat diplomate était déjà assez mal en cour, à la suite d'intrigues auxquelles il s'était imprudemment mêlé. Confident très intime des sœurs Mancini — on l'accusait en riant d'en être amoureux [1] —, il avait été désolé du départ pour Rome de Marie Mancini, mariée, le 11 avril 1661, au commandeur Colonna. « L'Eunuque qui demeuroit sans crédit [par son absence et par la mort de M. le Cardinal (conte la Duchesse de Mazarin dans ses *Mémoires*), entreprit de se rendre nécessaire auprès de moy. Mais outre que mon inclination m'éloignoit fort de toute sorte d'intrigues, Mr M. [2] me faisoit observer trop soigneusement. Enragé de cet obstacle, il résolut de s'en venger sur Mr Mazarin même. Cet homme avoit conservé un accez assez libre auprès du Roy depuis le temps qu'il étoit confident de ma sœur. Il luy va faire de grandes plaintes de la rigueur avec laquelle Mr M. me traitoit... que M. Mazarin étoit jaloux de tout le monde et surtout de S. M.... qu'au reste, il tranchoit du Grand Ministre et qu'il avoit menacé de faire sortir tous les Italiens de Paris... Ce qu'il y avoit de véritable dans ce rapport est que M. Mazarin ayant apris quelque chose des intrigues de l'Eunuque, avoit menacé de le chasser du Palais Mazarin où il logeoit [3]. » Le roi ne prit sans doute pas fort bien cette inter-

envers Torelli, songeait à le faire revenir, vers 1670, pour construire le théâtre de Versailles. *Op. cit.*, II, 215.

1. « Ce ne fut pas la seule personne (le Duc Mazarin) à qui j'eus le malheur de plaire. Un Eunuque italien, musicien de Mons. le Cardinal, homme de beaucoup d'esprit, fut accusé de la même chose ; mais il est vray que c'étoit egalement pour mes sœurs et pour moy. On luy faisoit même la guerre qu'il étoit encore amoureux des belles statues du Palais Mazarin ». *Mémoires* D. M. L. D. M. (Duchesse de Mazarin), A Cologne, chez Pierre du Marteau, 1675, p. 7. On a attribué la rédaction de ces mémoires à Saint-Evremond, et à Saint-Real, en tous cas, la duchesse avait fourni elle-même tous les documents nécessaires à leur confection. Les faits rapportés sont fort exacts.

2. *Mr Mazarin*, son époux. Le duc de la Meilleraye avait, en épousant Hortense Mancini, le 28 février 1660, changé son titre en celui de duc de Mazarin.

3. *Mémoires*, p. 40 et suiv.

vention d'Atto Melani, car le castrat partit pour l'Italie peu de temps après. De Rome, il se plaint, le 8 août, à M. de Lionne de la suspicion où on le tient[1]. « Jugez un peu si je puis m'hazarder et si je ne serai pas bien malheureux que tant de gens qui ont vendu et trahi le Roy soient devant lui tous les jours et que seulement l'injustice et le caprice de M. Mazarin m'aie à faire demeurer éloigné de mon Maistre... Je vous conjure de reppresenter encore un peu au Roy les services que je lui ai rendus en Allemagne et que les Autrichiens n'y vouloient pas même souffrir mes frères pour estre moy en service du Roy et pour avoir veu de la manière que j'ay exécuté les choses que feu mon maistre m'avoit ordonnées. Enfin si je suis suspect icy, je n'ai plus un lieu de retraite[2]. »

De Lionne avait sans doute réussi à empêcher le roi de disgracier Atto, quand l'affaire Fouquet éclata. L'imprudent Atto, confiant dans la fortune du surintendant et comptant sur lui pour le défendre contre ses ennemis, lui avait envoyé régulièrement des copies de toutes les lettres diplomatiques qu'il adressait au roi et à ses secrétaires d'Etat. Louis XIV, irrité, ordonna à de Lionne de cesser tous rapports avec Atto. La fatale nouvelle parvint au musicien comme il se trouvait à Rome[3]. Il en ressentit une peine extrême : « Je ne suis plus reconnaissable, écrit-il à de Lionne, le 25 octobre[4], et je puis plus voir personne et d'entendre seulement nommer la Cour me donne de l'horreur. » Le 31, il adressait au ministre une lettre pitoyable[5] : « Vous me mandez... que le mal est sans remède et que le Roy est toujours irrité contre moy. C'est l'arrêt de ma mort que vous m'avez tracé en m'écrivant cela... mon âme n'est pas assez forte pour résister à un malheur si grand... Sachez... qu'il n'y a pas une seule âme qui le sache icy de ma bouche et qu'à force de dissimuler je me suis détruit le cœur et l'âme. Je pleure le jour et la nuit comme

1. Par exception il écrit cette lettre en français, sans doute avec l'espoir qu'elle sera montrée au roi.
2. Aff. Etr., *Rome*, 141, f° 302.
3. Lettre d'Elpidio Benedetti du 8 novembre 1661. Aff. Etr., *Rome*, 142, f° 251.
4. *Rome*, 142, f° 216.
5. *Rome*, 142, f° 227.

quand on a perdu sa maîtresse [1], mais bientôt je me retirerai dans un lieu de campagne chez moy où je ne verrai plus personne. Je pars demain pour cela et vous serez toujours avec moy. Si le bon Dieu ne fait en sorte que j'oublie le Roy, le mal sera incurable et je mourrai bientôt. »

Cette sinistre prédiction n'empêcha heureusement pas Atto de vivre jusqu'à quatre-vingt-sept ans. Le roi fut long à lui pardonner. En 1664, Atto n'était pas encore rentré en grâce mais continuait à correspondre régulièrement avec de Lionne [2]; pour plus de sécurité il ne signait pas ses lettres. Le 24 août 1663, il écrit de Florence [3] que l'archiduc Sigismond témoigne beaucoup de méfiance à l'égard de son frère, Don Filippo Melani, depuis que ce dernier est allé en France. Le prince a même fait saisir des lettres qu'il lui adressait.

On voit que dans cette étonnante famille des Melani l'espionnage était inséparable de la musique. Don Filippo était d'ailleurs depuis longtemps suspect aux ennemis de la France, puisqu'en 1659 les Espagnols s'étaient opposés à ce que l'archiduc Sigismond l'emmenât avec lui en Flandre par crainte de trahison, ce qui avait déterminé la venue de D. Filippo à Paris. Les autres frères d'Atto, les compositeurs Bartolommeo et Alessandro Melani, n'aimaient pas moins les intrigues. Alessandro Melani rendit, même dans les dernières années du siècle, de si importants services au roi de Pologne que celui-ci songea sérieusement à le choisir pour résident officiel. Alessandro était à cette époque titulaire, depuis 1672, de la charge de maître de chapelle de Saint-Louis des Français à laquelle l'avait sans doute fait nommer son frère Atto, rentré en grâce auprès de Louis XIV.

1. Une main (celle de Lionne peut-être) a souligné ironiquement cette phrase du malheureux castrat.

2. Celui-ci lui avait toujours conservé son estime. Il l'appelle « Notre ami Atto » dans une lettre à l'ambassadeur à Rome. *Rome*, 151, f° 118.

3. Aff. Etr., *Toscane*, 8, f° 109 : « Dopo che D. Filippo, mio fratello, ritornó da Parigi a Innsbruck, l'Arciduca Sigismondo, suo Padrone, non lo vidde con quella confidenza di prima et essendo poi divenuto regnante, non faceva altro che addimandare se egli scriveva in Francia et li furno trattenute alcune lettere che egli scriveva a me, per vedere se non scriveva le nuove di quella Corte. »

A cette date, Atto jouissait de nouveau d'un immense crédit dans les milieux diplomatiques. Il avait joué un rôle important lors du conclave de 1667 et se vantait d'avoir fait élire son compatriote Giulio Rospigliosi de Pistoia, l'ancien librettiste de l'opéra Barberini. Durant le court pontificat de Clément IX, Atto mène grand bruit à la cour papale. « Il fait l'important, rapporte un diplomate, il vitupère, discourt et tempête. Il entre et sort avec la liberté d'un Cardinal nepote... Il menace de partir, s'imaginant mettre ainsi martel en tête au Pape[1]... »

Il conserva tard sa belle voix. En mars 1668, il se fait entendre encore dans un concert chez les Rospigliosi. Mais, à cette époque, on sait à peine qu'il a débuté comme chanteur d'opéra. En 1700, il est chargé d'arbitrer une querelle de préséance entre la République de Venise et la ville de Lucques. On le trouve souvent en France durant les dernières années de sa vie. Il fait à Paris de fréquents séjours, de 1679 à 1714, date de sa mort. Malheureusement, dans ses lettres, il ne parle plus que d'affaires politiques et diplomatiques et l'on peut désespérer savoir jamais ce que le vieux musicien, qui avait intimement connu Luigi Rossi, Cavalli et sans doute aussi Carissimi et Cesti, pensait de l'opéra français de Lulli, de Campra, de Destouches. A partir de 1661, Atto disparaît de l'histoire musicale. Lorsqu'en 1677, La Fontaine remémore à M. de Nyert[2]:

Les longs passages d'Atto et de Léonora...

il semble qu'il parle de faits dont le souvenir se perde dans la nuit des temps.

II

Lorsque la construction du théâtre des Tuileries fut assez avancée pour qu'on pût songer à distribuer les rôles de

1. Ademollo, *Un campanaio e la sua Famiglia. Fanfulla della Domenica,* nº 52.
2. *Epitre sur l'Opera. Ed. Moland*, VII, 122.

l'opéra, la troupe ne comptait plus que huit chanteurs. Atto était parti pour Rome, Don Filippo Melani pour Innsbruck et Assalone pour la Bavière [1]. Or l'*Ercole* comportait dix-huit rôles ! On eut beau recourir à Mademoiselle Hylaire et à Mademoiselle Anne de la Barre, qui chantaient en italien, on dut reconnaître qu'il manquait encore trois cantatrices, un ténor et un enfant sopraniste. Le grand-duc de Toscane envoya à Paris la Signora Eleonora Ballerini qui s'était acquis une grande réputation en chantant, sur le théâtre de la Pergola, l'*Ipermnestra* de Cavalli, en 1658, et, plus récemment, le rôle de Megera dans l'*Ercole in Tebe* de Jacopo Melani (1661) [2]. On fit aussi venir d'Italie les Signore Bordoni et Ribera ainsi que le ténor Vulpio [3].

Elpidio Benedetti s'était, une fois de plus, mis en campagne pour trouver des chanteurs. Il suivait de loin, avec un intérêt passionné, les préparatifs de l'*Ercole Amante*. « J'avoue, écrivait-il à de Lionne le 25 octobre 1661 [4], que j'aurais grand désir d'être un des spectateurs d'une fête si royale, en laquelle j'ai croyance que le sieur Buti s'immortalisera ; mais il n'est pas convenable que je me montre aussi curieux ». Il dut, au dernier moment, trouver un jeune chanteur pour

1. Il semble qu'on puisse en effet identifier la basse Absalone ou Assalone avec la basse Gabriele Ansalone de Naples que nous trouvons, en 1663, au service des princes de Neubourg. V. Einstein, *Italienische Musiker am Hofe der Neuburger Wittelsbacher. Sammelbände der I. M. G.* 1907-1908, p. 364 et suiv.

Ce Gabriele Ansalone était entré, le 26 juillet 1657, à la musique de la chapelle de Munich. (Eitner, *Quellen Lexikon*, I, 164). On se rappelle que dans une de ses lettres Mazarin parlait de faire venir « la basse du duc de Bavière ». V. Pièces justificatives, VIII, n° 2.

2. Ademollo, *Teatro in Via della Pergola*. Ricordi, page 21 et suiv.

3. Gio. Battista Vulpio da Piedelugo est porté comme *contralto* sur le catalogue des chanteurs de la chapelle pontificale où il entra le 26 juin 1656. V. Ademi de Bolsena, *op. cit.*, p. 204 et Celani. *I cantori della Cappella Pontificia. Rivista Musicale*, 1907-1909. Eitner cite quelques airs de ce musicien. *Quellen Lexikon*, X, 192.

4. Dans cette lettre, il accuse d'abord réception de l'ordre que le Roi lui a envoyé « di mandargli un certo Musico per la gran comedia ». (Sans doute le chanteur Vulpio de la chapelle pontificale). Il ajoute : « come spero che seguirà quanto prima, e ne ragguaglio S. M. inviandogli la lettera per l'istessa strada che mi è stata mandata cioè di Me Rosa, che l'ha cortesemente accompagnata. Confesso il vero ch'averei gran prurito d'essere uno dei spettatori de si regia festa, nella quale confido che il nostro sigr Buti s'immortalarà, ma non mi conviene di mostrarmi al mondo così curioso... » *Rome*, 142, f° 205.

tenir l'emploi du page. De Lionne, le 26 novembre, écrit à M. d'Aubeville, notre ambassadeur à Rome : « le Roy vient de me commander de vous escrire de luy envoyer un petit garçon, qui a la voix fort bonne, fils d'un nommé Cecchelli, pour faire un petit page dans sa comédie en musique. Il faut qu'il soit icy au plus tard vers le 10 janvier. M. Colbert a escrit à Lyon pour faire remettre 200 escus au sieur Elpidio pour son voyage et de celuy qui l'accompagnera. Cela est fort pressé et si nécessaire que si celuy là ne pouvoit venir, par maladie ou autre empeschement, il faudroit en envoyer quelque autre, avec la veue qu'il doit représenter un petit page ». Le 27 décembre, Elpidio Benedetti lui répond [1] : « nous avons reçu le 23 de ce mois les lettres qui nous donnent l'ordre d'envoyer par delà au plus tôt un enfant pour chanter et aujourd'hui que nous sommes le 27, nous pouvons dire que nous avons trouvé quelqu'un à la place de celui qui nous était demandé et qui se trouve à Venise. Ce ne sera pourtant point chose facile que de faire partir en si peu de temps, et par une saison si rigoureuse, ces chantres douillets, élevés dans du coton. Si nous ne décidons pas le fils d'un musicien qui viendrait avec lui, nous enverrons le sieur Bartolomeo Virgilii qui pourra rendre quelques services à M. le Duc de Crequi ».

Le 3 janvier, Elpidio annonçait à de Lionne qu'il avait réussi dans sa mission. « L'enfant qui va remplir le rôle d'un petit page est parti avec son maître Boccalini, j'espère qu'il arrivera à temps pour passer la mer avec Madame d'Angoulème [2]. En tout cas, je lui ai donné toutes les instruc-

1. Aff. Etr., *Rome*, 143, f° 304 v°. « Ricevemmo alli 23 del cadente le lettere che ci portorno l'ordine di mandare costà speditamente un figliolo per cantare et oggi che siamo all' 27, potiamo dire di haverlo provisto in luoco di quello, che si domandava che si trova a Venetia. Non sarà però poco in così breve tempo et in una staggione così rigorosa far mettere in un longo viaggio questi m[i] pancotti, avezzi nella bambace. E se non risolviamo in un figlio di un musico che andarebbe seco, mandaremo il s[r] Barolom[o] Virgilii che potrà rendere qualche buon servitio al Sig[r] Duca di Crequi. » Aff. Etr., *Rome*, 142, f° 394.

2. Madame d'Angoulême revenait de Florence où elle avait rendu visité à la princesse Marguerite-Louise d'Orléans, mariée au fils du grand duc de Toscane. Cf. Rodocanachi, *Les infortunes d'une petite-fille d'Henri IV*.

tions nécessaires pour qu'il voyage rapidement [1]. » On voit par cette lettre qu'Elpidio Benedetti était enfin parvenu à envoyer en France son ami le musicien Francesco Boccalini dont il avait si souvent vanté les mérites à Mazarin. Boccalini d'ailleurs ne dut pas rester oisif durant les représentations de l'*Ercole*. Il était fameux comme accompagnateur au clavecin et jouait fort bien du théorbe. Il prit sans doute place dans l'orchestre dirigé par Cavalli.

On ne confiait pas le soin de réaliser le *continuo* sur le clavecin, les théorbes et la harpe à des artistes médiocres. Les violes n'avaient à jouer que ce qui était noté, mais les instruments d'harmonie se concertaient pour improviser sur la basse chiffrée un accompagnement qui soutînt heureusement les accents de la voix. On exigeait surtout du harpiste une grande virtuosité et le choix de ce dernier était aussi important, pour la réussite d'une pièce, que celui d'un protagoniste. En 1659, lorsque Mazarin avait demandé conseil à Atto Melani sur les musiciens qu'il devait appeler en France, celui-ci avait indiqué Cavalli pour la composition et Gio. Carlo (Rossi) pour toucher la harpe, mettant ainsi presque sur le même plan un des plus grands musiciens de l'Italie et l'habile virtuose, frère de Luigi Rossi.

Gio. Carlo Rossi vint à Paris, en 1661, et fut pourvu d'un gros traitement. Il devait y demeurer plusieurs années jusqu'au licenciement de la troupe italienne. Un autre instrumentiste fameux dut prendre part également à l'exécution de l'*Ercole Amante* : le Signor Angelo Michele Bartolotti. Ce musicien, que le chanoine Ouvrard appelle dans une de ses lettres : « le plus habile sans doute pour le tuorbe et principalement pour jouer sur la partie, que nous avons en France et en Italie [2] », s'était fait d'abord connaître, en 1640, par la publication de pièces pour la guitare espa-

1. « Parti poi il putto, che viene per fare la parte d'un Paggetto con suo padrone Boccalini. Spero che sarà giunto in tempo da passare il mare con Mad^a d'Angolême. In ogni caso gli ho dati tutti i recapiti per il di lui spedito viaggio. » Aff. Etr., *Rome*, 144, f° 24.

2. Bibl. Nat., *Ms. fr.*, 9360, f° 6.

gnole [1]. Puis il avait voyagé en Europe et, en 1653, on le trouve, en compagnie de quelques musiciens italiens, au service de la reine Christine de Suède [2]. En 1662, il est à Paris et se fait entendre dans les concerts qui se donnent chez la Signora Anna [3] et que fréquentent assidûment le duc de Mortemart, le duc de Gramont, de Nyert, M. de Lionne et d'illustres étrangers de passage, comme Constantin Huyghens. En 1664, il figurera encore aux côtés de Gio. Carlo Rossi, sur la liste des musiciens du cabinet du roi [4]; il est donc probable que cet artiste fut chargé, comme Gio. Carlo et Boccalini, de la réalisation de la basse.

La troupe d'opéra se trouvant au complet, les rôles furent ainsi distribués : [5]

PROLOGUE

CINTHIA	Giuseppe Melone (*castrat soprano*).

DRAME

ERCOLE	Piccini (*basso*).
VENERE	Mademoiselle Hylaire (*soprano*).
GIUNONE	Antonio Rivani (*castrat soprano*).
HYLLO, figlio d'Ercole	Gio. Agostino Poncelli (*tenore*).
IOLE, figlia del rè Eutyro . . .	Signora Anna Bergerotti (*soprano*).
PAGGIO	? (*castrat soprano*).
DEJANIRA, moglie d'Ercole. . .	Signora Leonora Ballerini (*soprano*).
LICCO, suo servo	Chiarini (*castrat contralto*).
PASITHEA, moglie del Sonno . .	Signora Bordoni (*soprano*).
SONNO, personaggio muto . . .	
MERCURIO	(Tagliavacca ?) (*tenore*).
NETTUNNO . . . . OMBRA del rè Eutyro, padre d'Iole	Bordigone (*basso*).
OMBRA di Bussiride	Zannetto (*castrat contralto*).
OMBRA di Laomedoute rè di Troïa.	Vulpio (*tenore*).
OMBRA di Clerica Regina . . LA BELLEZZA	Mademoiselle de la Barre (*soprano*).

1. Libro di chitarra spagnuola di Angiolo Michele Bartolotti Dedicato all' Illmo e Ecc^mo Sig. Duca Salviati... (Dédicace du 9 août 1640). Eitner, *Quellen Lexikon*, I, 358.
2. André Pirro, *Dietrich Buxtehude*. Paris, 1913, p. 32.
3. Jonckbloet et Land, *Correspondance de Constantin Huyghens*, p. 55.
4. Arch. Nat., KK, 213, f° 15v°.
5. La distribution est donnée par le livret imprimé de la pièce.

Coro musico delle tre Grazie. Sig^{ra} Ribera. Sig. Melone e Zannetto.
Coro musico de' fiumi.
Coro musico d'Aure e Ruscelli.
Coro musico de' Sacrificanti al sepolcro d'Eutyro.
Coro musico d'Anime infernali.
Coro musico di Sacerdoti di Giunone pronuba.
Coro Armonico di' Tritoni e Sirene.
Coro muto di Damigelle d'Iole.

Nous ignorons quelle fut l'exacte composition des chœurs. Sans doute eut-on recours, comme pour les *Nozze di Peleo e di Theti*, aux musiciens français de la Chambre auxquels on adjoignit quelques Italiens disponibles.

Cavalli assurément conduisit lui-même l'orchestre aux répétitions et aux représentations. Pour être sûr de se faire entendre des instrumentistes français, il avait pris la précaution de noter de sa grosse écriture, en divers endroits de la partition, des recommandations en notre langue. « Tou douxemans » — « Bien fort, messieurs » [1].

Pendant que la troupe se préparait avec activité à représenter l'opéra de Cavalli, les architectes et machinistes ne chômaient point. Le 14 janvier, Lodovico Vigarani écrit au duc de Modène que les décorations sont terminées et qu'elles sont admirables ; le 21, il raconte que les deux reines sont venues regarder les machines qui ont fonctionné à merveille. Loret n'avait pas manqué de se faufiler dans la salle, à la suite des reines, et avait réussi à voir :

Les machines du grand ballet
Dont on essaya quelques unes
Mais telles et si peu communes
Qu'en extaze je fus ravy
De trois seulement que je vy [2].

Les témoignages des résidents étrangers sont moins enthousiastes et montrent que la mise en scène à laquelle on

1. La partition autographe de « *L'Ercole* | *per la Maestà di Luigi Xiiii* | *Rè di Francia, nelle sue nozze* | *In Parigi l'anno MDCLXII* | *Di Franco Cavally* » est conservée à la Bibl. San Marco de Venise (Man. 9883), (in-4°, obl.).
2. *Edition Livet*, III, 558.

travaillait, depuis près de trois ans, était encore loin d'être parfaite. On s'inquiétait fort aussi de ce que Vigarani avait eu la hardiesse de faire paraître, dans l'apothéose finale, toute la famille royale portée dans une machine ; l'on se demandait avec terreur ce qu'il adviendrait si quelque câble se rompait [1]. Le 3 février 1662, le résident Marucelli mande au duc de Toscane [2] : « On prépare le Grand Ballet et la Comédie pour la semaine prochaine. On redoute surtout le danger du feu, car, aux répétitions, il s'est toujours déclaré en quelque endroit. On a pris toutes les sûretés en hommes et en eau et les Reines ont fait poser une galerie de fer qui part de leur place pour aboutir à une porte du théâtre, afin de pouvoir sortir plus vite et plus rapidement en cas d'accident ».

Une dépêche de Grimani, du 31 janvier 1662, nous montre que l'on témoignait à la cour quelques regrets de voir tant d'argent dépensé en une fête de cette sorte [3]. « On presse en ce moment les apprêts du grand opéra d'*Ercole* qui depuis si lontemps et à si grands frais se prépare ; et avant peu de jours on le recitera afin que Don Christoforo puisse le voir. Il est d'ailleurs certain qu'à cette heure, si tout n'était pas si avancé, on ne donnerait plus un pareil opéra parce que la dépense empêche maintenant de faire des choses qui pour n'être pas de théâtre n'en sont pas moins importantes et essentielles ».

Le 10 février, le résident Marucelli donne au grand-duc

1. V. De Pure, *Idée des spectacles anciens et nouveaux*, Paris, MDCLXVIII, p. 313 (Bibl. Nat., J., 15416).

2. « Si va preparando il gran balletto e la commedia per la futura settimana. S'apprende notabilmente il pericolo del fuoco, mentre nelle prove s'è sempre appicato in qualche parte. Si sono prese tutte le cautele d'huomini e d'acqua et hanno le Regine fatto erigere un balaustro di ferro, che, spicandosi dalla loro Residenza, va a terminare ad una porta del teatro per uscir più prontamente e spedite in ogno accidente. » Arch. de Florence, *Mediceo*, 4662.

3. « Si sollecita di presente ad allestire la grand' Opera dell' Ercole, che di si longo tempo, e con tanto dispendio si prepara e fra pochi giorni si reciterà, a ciò lo stesso Don Christoforo possi vederla. Certo però è che hora qui, se non fosse cosi innanzi, più non si farebbe tale opra, perchè la spesa ritiene di presente che non se ne fanno di molte, non da teatro, ma importanti et essentiali... » Dépêche du 31 janvier 1662 (Bibl. Nat., *Ms. Ital.*, 1851, *copie*).

d'intéressants détails sur les répétitions[1] : « la Signora Leonora Ballerini est arrivée et a cru qu'il était de son intérêt que je la présentasse à Mademoiselle et à Mesdemoiselles d'Alençon et de Valois, avant de paraître sur le théâtre, espérant que l'éclat de leur protection réduirait en fumée la cabale de ses rivales[2]. Je ne me suis pas refusé à exaucer un souhait si raisonnable et Leurs Altesses lui ont témoigné beaucoup d'intérêt, la faisant chanter et la louant pour sa belle et puissante voix, car pour ce qui est de la prononciation des paroles, elles n'en sauraient bien juger. La répétition du Grand Ballet n'a pas fait grand bruit à cause des troubles infinis qui se sont produits dans le fonctionnement des machines. Ce désordre est attribué, partie à l'ivrognerie, partie à la malveillance de gens soudoyés. Cela servira de leçon pour qu'on prenne mieux les mesures nécessaires quand la pièce se donnera pour de bon, c'est-à-dire mardi[3]. »

Le roi tenait si fort à voir enfin aboutir les préparatifs de l'opéra qu'on murmurait tout bas qu'il avait étouffé la nouvelle de la mort du roi d'Espagne, son beau-père, pour n'être pas obligé de surseoir aux représentations de l'*Ercole Amante*[4], bruit sans aucun fondement d'ailleurs. Louis XIV s'irrita à la fin de voir sans cesse différer la date de la première

1. « Hebbe giunta e credè suo vantaggio la Sig^ra^ Leonora Ballerini ch' io la presentassi a Madamoiselle e a Madamoiselles d'Alençon et Valois, prima di comparire su'l teatro, sperando ch' il fulgore della lor protezione dovesse risolvere in fumo le cabale delle rivali ; nè io repugnai a sì ragionevole desiderio, e le testimoniorno le A. A. Ill. ogni benignità, facendola cantare e laudandola di bella e sonora voce, già che poco intendevano l'articolatione delle parole. La prova del gran Balletto non ha fatto gran strepito, essendo seguiti infiniti disordini nel movimento delle machine, sconcerto attribuito parte ad ubriachezza, parte a malignità di gente corrotta. Servirà ciò per prender meglio le sue misure quando si reciterà da vero, che sarà Martedì. » Arch. de Florence, *Mediceo*, 4662.

2. La Sig^ra^ Ballerini devait avoir pour les princesses d'Orléans une lettre de leur sœur mariée au prince héritier de Toscane, Margherite Louise d'Orléans.

3. Cependant le 10 février, le résident de Toscane écrit : « Si è dato principio alla rappresentazione del Gran Balletto, che sorprende in ogni sua parte, nè si desider' altro che qualche facilità maggiore nel moto delle machine, che si vanno per ciò ripulendo. » *Mediceo*, 4662.

4. Lettre du résident de Modène Manzieri du 10 février 1662 : « Qui si sussurra la morte del Re d'Espagna e s'è sparsa voce che il Re habbia soppressa questa nuova per far prima vedere il Balletto nel teatro Vigarani. » Arch. de Modène. *Francia*.

et donna l'ordre exprès de jouer l'opéra le mardi 7 février [1].

Au jour dit, l'*Ercole Amante* fut chanté en présence d'une foule immense qui remplissait la vaste salle élevée par Gaspare Vigarani. Le spectacle dura six heures ; on admira la magnificence du théâtre, la hardiesse des machines, la richesse des costumes ; on s'extasia sur les entrées de ballet où le roi et la reine firent valoir leur adresse de danseurs au milieu des plus illustres représentants de la noblesse française, parmi lesquels on se montrait le prince de Condé [2], rentré en grâce depuis peu. Quant à la musique, on l'entendit à peine, et, seuls, quelques *dilettanti* y prêtèrent attention....

III

C'est un pauvre poème que celui de l'*Ercole Amante*. Buti en vieillissant a perdu ses qualités d'invention dramatique ; son imagination n'a plus les audaces heureuses qu'elle se permettait dans l'*Orfeo*. On ne peut rien concevoir de plus plat, de plus niaisement compliqué que l'intrigue de l'*Ercole*. Le livret a pourtant exercé une influence indiscutable sur les créateurs de l'opéra français. Imprimé, chez Ballard, avec une traduction française versifiée en regard du texte italien [3], il fut tiré à un grand nombre d'exemplaires et Quinault l'a certainement lu et relu, car il s'est plus d'une fois souvenu de certaines situations de l'*Ercole* en écrivant ses tragédies lyriques. Aussi est-il nécessaire de l'étudier avec soin.

1. Bibl. Nat. *Ms. ital.* 1851. Lettre du 14 février 1662 de l'ambass. de Venise.

2. Benserade dans ses vers : « *Pour Monsieur le Prince representant Alexandre* » fait allusion en termes voilés à sa passagère trahison. V. *Vers du Ballet royal dansé par Leurs Majestez entre les actes de la grande tragédie de l'Hercule Amoureux*. Paris, Ballard, MDCLXII, in-4°, p. 35.

3. *Ercole* | *Amante* | *Tragedia* | *Rappresentata per le Nozze delle Maestà* | *Christianissime* | *Hercule* | *Amoureux* | *Tragédie* | *Représentée pour les Nopces de leurs Majestez* | *très-chrestiennes* | A Paris | Par Robert Ballard... MDCLXII (in-4°, 157 p.). Le commentaire du Prologue (Généalogie de la famille royale) était de l'Italien Camillo Lilli qui se trouvait en France depuis 1654 environ (Aff. Etr., *France*, 270, f° 118 v° et 271, f° 337 v°). On lui attribue généralement la mauvaise traduction en alexandrins français des vers de Buti.

Comme les *Nozze di Peleo*, l'*Ercole Amante* pourrait être appelé un opéra-ballet de cour. Chaque acte finit par une entrée, dansée par des courtisans [1]. Cette forme dramatique, née d'une sorte de compromis entre le goût de Mazarin pour l'opéra et le goût des Français pour le ballet traditionnel, a, vers 1660, acquis une manière de personnalité. Ainsi, à Florence, où de longue date on connaît les ballets de cour et où l'on donne rarement un opéra sans l'entremêler de quelque divertissement chorégraphique, on accueille, en 1661, comme une nouveauté singulière, la représentation de l'*Ercole in Tebe*, écrit par le poète Monaglia, pour plaire à la princesse d'Orléans, sur le modèle des fêtes musicales de l'abbé Buti [2]. Cette fusion en un genre nouveau du ballet de cour et de l'opéra explique, pour une bonne part, la structure si curieuse de la tragédie musicale de Lulli, où les intermèdes et les danses ne sont pas des divertissements superflus, mais font véritablement corps avec l'action.

Après un prologue pompeux, où l'on entend célébrer par le chœur des Fleuves et par Cinthia l'union de la Maison de France avec celle d'Espagne, l'opéra commence. Hercule se plaint de l'amour que lui inspire Iole, la fille de sa victime, le roi Eutyre, qu'il a tué dans un moment de fureur. Vénus descend du ciel et lui promet son appui, mais Junon, paraissant dans les airs, jure de contrarier leurs desseins, puis déchaîne un orage qui sert de prétexte à un ballet animé de vents et de tempêtes.

Au IIe acte, Hyllus, fils d'Hercule, et la princesse Iole se jurent une foi éternelle, quand un page survient qui donne à Iole, de la part d'Hercule, un rendez-vous d'amour. Appréhendant la jalousie du héros redoutable, Iole accepte et calme de son mieux les craintes de son amant.

1. Il est amusant de voir M. Kretzschmar affirmer doctoralement que le librettiste de l'*Ercole Amante* ne devait pas connaître le goût des Français pour les danses (*Vierteljarhrsschrift*... 1892, Februar.), si l'on songe que l'abbé Butti était fixé en France depuis 1645 et était l'inventeur de la forme de l'opéra-ballet de cour. On a pu voir par la correspondance de Mazarin que, dès le premier jour, il avait été convenu que l'*Ercole Amante* serait entremêlé d'un ballet sur le même sujet.

2. Ademollo, *Teatro in Via della Pergola*, p. 23 et suiv.

Comme le page demeuré seul se demande ce qu'est l'Amour, Déjanire, suivie de son serviteur Licco, personnage bouffon, arrive sous un travesti champêtre. Adroitement Licco se fait conter par le page tout ce qui se passe [1].

LICCO. — Bonjour, gentil enfant !
LE PAGE. — Bonsoir.
LICCO. — Mais où donc vas-tu si vite ?
LE PAGE. — Faire le grand messager.
LICCO. — Attends un peu, attends ; oh ! je sais bien ce que peut avoir à faire un page.
LE PAGE. — Eh quoi ? tu sais qu'Iole à Hercule...
LICCO. — T'envoie...
LE PAGE. — Oui-da m'envoie.
LICCO. — Lui dire...
LE PAGE. — C'est vrai pour lui dire...
ENSEMBLE. — Qu'au jardin des fleurs elle viendra comme il le désire.

On peut juger, par cet exemple, du tour familier du dialogue que Cavalli avait à revêtir de musique.

Déjanire, en apprenant les événements qui se déroulent, se désespère : L'épouse souffre d'être trahie et la mère craint pour la vie de son fils Hyllus.

La scène change et l'on voit l'antre du Sommeil où Pasithea convie le chœur des Zéphirs et des Ruisseaux à bercer le repos de son époux [2]. Junon survient, elle emmène le Sommeil dans son char et les Songes dansent une entrée.

Le IIIe acte se déroule dans le jardin où Hercule attend la princesse Iole. Vénus fait surgir du sol un siège enchanté et

1. Scène IV, p. 42-43 :
LICCO. — Buon dì, gentil fanciullo !
PAGGIO. — E buona notte.
LICCO. — Ma dove in tanta fretta ?
PAGGIO. — A far da gran messaggio.
LICCO. — Aspetta un poco, aspetta,
che sò quai possa haver faccende un paggio.
PAGGIO. — E che tu sai ? Ch'Iole ad Ercole...
LICCO. — T'invia.
PAGGIO. — Si, affè m'invia.
LICCO. — A dirgli.,.
PAGGIO. — È vero a dirgli...
A2. — Ch'al giardino de' fiori ella si renderà com' ei desia.

2. V. Appendice Musical, n° VII, pp. 27-32.

avertit le héros que, si Iole s'y repose, elle s'éprendra de lui. De fait, Iole survient avec Hyllus ; elle repousse d'abord les avances d'Hercule, meurtrier de son père, puis, s'étant assise à la place magique, elle crie tout à coup son amour pour Hercule. Hyllus, désespéré, laisse parler sa passion et son père le chasse. Iole va succomber, quand Junon arrive dans son char volant. Le Sommeil touche Hercule qui tombe endormi. La déesse exhorte alors la princesse à tuer le héros sans défense. Iole s'apprête à suivre ce conseil quand Hyllus reparaît et lui arrache le poignard des mains. Hercule, réveillé par Mercure, croit que son fils s'apprête à le frapper et veut le faire périr. Déjanire se précipite pour sauver Hyllus, mais Hercule furieux va tous deux les massacrer, quand Iole se dévoue et jure de se donner à lui, s'il pardonne. Hercule, rasséréné, bannit Déjanire et fait enfermer son fils. En écrivant la scène des adieux d'Hyllus et de sa mère [1], Buti obéit à des préoccupations purement musicales. Il impose à l'avance au compositeur la forme et la coupe de ses airs. On en peut juger par cet exemple :

Dejanire. — Mon fils, toi, prisonnier [2] !
Hyllus. — Toi, ma mère, bannie !
Dejanire. — Quoi dans le sein d'un père bat un cœur si barbare !
Hyllus. — Quoi le cœur d'un époux renferme tant d'ingratitude !
Dejanire. — Mon fils, toi, prisonnier !
Hyllus. — Toi, ma mère, bannie !
Dejanire. — Sans sa cruauté envers toi, je lui pardonnerais son infidélité.
Hyllus. — Sans son infidélité envers toi, je trouverais faible sa cruauté.
Ensemble. — Si je n'espère pitié pour toi, que pour moi le Destin soit toujours sans pitié !
Dejanire. — Mon fils, toi, prisonnier !

1. Acte III, sc. IX, p. 96-97.
2. Dejanira. — Figlio, tu prigioniero !
Hyllo. — Madre, tu discacciata !
Dejanira. — E vive in sen di Padre un cor sì fiero !
Hyllo. — Et in cor di marito alma si ingrata !
Dejanira. — Figlio, tu prigioniero !
Hyllo. — Madre, tu discacciata !
Dejanira. — Non fosse a te crudele,
E gli pardonarei l'infedeltà.
Hyllo. — Non fosse a te infedele,
E lieve trovarei sua crudeltà.
A2. — S'a te pietà non spero, ogni sorte a me sia sempre spietata.
Dejanira. — Figlio, tu prigioniero !

Hyllus. — Toi, ma mère, bannie !
Dejanire. — Mon fils !
Hyllus. — Ma mère !
Ensemble. — Chaque jour tu me donnes | de ton amour pour moi des preuves plus sensibles. | Ah ! veuille le ciel que ces embrassements | ne soient pas les derniers qui nous unissent.

Cependant le page et Licco restent seuls à converser et, pour atténuer l'impression des scènes cruelles qui viennent de se dérouler, chantent des airs joyeux. Les statues, animées par les Esprits qui sortent du siège enchanté, se mettent à danser.

Hyllus, prisonnier au haut d'une tour cernée par les flots, se lamente au IVe acte ; soudain une barque s'approche, c'est le page qui vient en messager d'Iole : la Princesse va céder à Hercule pour sauver la vie de celui qu'elle aime. Hyllus s'abandonne au désespoir. Un orage éclate, la mer se soulève et engloutit la barque du page. Hyllus se jette dans les flots. Junon paraît dans les airs, elle appelle Neptune qui sort de l'onde dans son char marin et ramène Hyllus sain et sauf. Junon console l'amant malheureux et les Zéphirs forment une danse pour fêter le retour du Soleil.

La scène change brusquement et l'on voit un cimetière planté de cyprès. Déjanire y fait part à Licco de sa peine mortelle et ce dernier s'efforce de ranimer en elle le goût de la vie par des aphorismes plaisants. Le cortège funèbre, conduit par Iole, débouche à ce moment. Le chœur des Sacrificateurs invoque le mort et Iole, se prosternant devant le mausolée, supplie son père de lui pardonner son union sacrilège. Mais l'ombre irritée d'Eutyre apparaît. Elle s'indigne qu'Iole songe à se donner à Hercule. En vain la princesse cherche à s'excuser, l'ombre profère des menaces redoutables. Déjanire se montre alors et annonce à Iole la mort d'Hyllus. Eutyre continue ses imprécations contre Hercule et disparaît.

Hyllo. — Madre, tu discacciata !
Dejanira. — Figlio !
Hyllo. — Madre !
A2. — Ogn'or desti
A me dell' amor tuo segni più espressi.
Ah, voglia il Ciel che questi
Non sian gli ultimi amplessi.

Pendant qu'Iole pleure la mort de son bien-aimé, Licco engage Déjanire à se servir de la tunique que lui a remise autrefois le Centaure Nessus ; cette tunique, lui a-t-on dit, rendrait Hercule à l'amour de sa femme. Soudain des spectres sortent des tombeaux et épouvantent les suivantes d'Iole qui, en s'enfuyant, forment des groupes animés [1].

Le début du V[e] acte découvre les horreurs de l'enfer où toutes les victimes d'Hercule crient vengeance contre le héros et jurent de lui faire expier ses crimes.

La scène change et l'on assiste aux noces d'Hercule et d'Iole. Hercule reçoit des mains de la princesse la tunique fatale. A peine l'a-t-il revêtue qu'il ressent d'atroces souffrances, fait ses adieux au monde et court se jeter dans les flammes. Licco trouve cette catastrophe fort plaisante [2], et pendant que Déjanire et Iole demeurent atterrées, se félicite de voir disparaître un amant tyrannique et un époux infidèle. Hyllus revient à ce moment ; on l'accueille avec des transports d'allégresse, puis, par convenance, on verse quelques larmes sur le trépas d'Hercule. Mais Junon apparaît, elle proclame qu'Alcide devenu immortel est marié dans l'Olympe à la Beauté. Le ciel s'ouvre : Apothéose d'Hercule qui chante avec la Beauté, en l'honneur du couple royal, un duo auquel les chœurs répondent triomphalement. Les *Influences célestes* descendent sur

1. C'est la VII[e] entrée du Ballet. Benserade, la commente ainsi ;

« *Pour les Fantosmes et Demoiselles*
Mettez moy d'un costé quatre spectres d'Enfer,
De l'autre nombre égal d'antiques Demoiselles
De celles que l'on croit faites par Lucifer
Pour la Damnation des jeunes et des belles,
Soignez bien ce troupeau dont je vous fais le plan
Je le donne au plus fin qui soit dans le Royaume
De pouvoir démesler en l'espace d'un an
Quelle est la Demoiselle, ou quel est le Fantosme ».

Vers | Du | Balet | Royal | Dansé par leurs Majestez | entre les actes de la grande tragédie | de l'Hercule Amoureux Avec la traduction du Prologue et des | argumens de chaque acte. A Paris, par Robert Ballard... MDCLXII, p. 28.

2. LICCO : Che dite ? il mio non fu rimedio tardo ;
Ma un poco più (ch' io non credea) gagliardo.
Pur ciascuna di voi di già rimira
Il penoso destin per sè finito
D'un Amante importun, d'un reo marito...

(p. 145).

la scène et commencent un ballet... L'opéra est terminé.

Comme on voit, les personnages se meuvent dans le drame comme des pantins dont l'auteur tient les fils. Nul essai de psychologie. Hercule est une brute malfaisante, Déjanire une épouse ennuyeuse et jalouse, Hyllus et Iole deux amants bien insignifiants. Seul le valet Licco, robuste canaille échappée des ruelles de Naples, a un semblant de personnalité. A la longue, les plaisanteries et les bons mots qu'il prodigue au cours des scènes les plus dramatiques ne laissent pas d'être exaspérants. Lorsque Déjanire arrive, la nuit, dans le cimetière et, après avoir donné tout son bien à Licco, le prie de lui ouvrir la porte d'un sépulcre pour qu'elle y puisse mourir en paix, le valet s'écrie : « Ah ! Déjanire, je ne suis pas assez intelligent pour te servir dignement, en cumulant les charges de trésorier et de croque-mort [1] ! » Un peu plus loin, ses longs discours à Déjanire pour l'engager à se servir de la tunique du Centaure Nessus, détruisent tout l'effet dramatique des sinistres imprécations de l'ombre d'Eutyre.

Ajoutons, pour être juste, que l'abbé Buti connaît bien son métier de librettiste et de « *parolier* », que ses vers sont coulants et chantants, qu'il ménage avec adresse dans le dialogue la place de quantité d'airs et de chansons, enfin, qu'il construit ses scènes avec l'expérience d'un homme de théâtre qui sait faire alterner les récits, les airs, les duos, les chœurs, de manière à éviter la monotonie. Ce sont là des qualités purement techniques. Le pauvre abbé Buti a perdu, avec l'âge, les quelques dons d'imagination que la nature lui avait octroyés, sa pièce est un tissu d'intrigues stupides et de situations extravagantes ou rebattues. C'est pourtant sur un tel poème que Cavalli a composé une de ses œuvres les plus saisissantes.

Nous avons noté déjà la prodigieuse indifférence de Cavalli à l'égard des livrets qui lui sont fournis. Il ne voit en eux

1. LICCO : Ah, Dejanira, io non son tanto accorto
Che possa in sì gran carichi servirti
Di Tesoriere insieme, e Beccamorto !

p. 118.

que « des thèmes offerts à sa fantaisie [1] ». Comme le Tintoret brossant ses vastes fresques après une sommaire mise en place, Cavalli n'a pas besoin qu'un sujet soit fort exactement dessiné pour le revêtir de musique. Des caractères indécis, des situations à peine ébauchées ne sont pas pour lui déplaire ; il demeure plus libre de leur donner la signification et l'importance musicales qui leur conviennent à ses yeux. Son génie ne peut s'assujettir à rendre toutes les intentions du poète. Il traite le sujet à son caprice et ne craint pas au besoin de faire le contraire de ce que demande le librettiste. Cavalli qui a « d'instinct le don de la vie » va doter d'une âme et d'une personnalité les pantins pitoyables de l'abbé Buti.

Au point de vue dramatique, Cavalli importe seul. Sa musique traduit avec intensité les sentiments les plus faiblement exprimés par Buti. Elle recouvre le livret à la manière dont le prestigieux coloris d'un peintre vénitien fait oublier le dessin sur lequel il s'applique. En revanche, au point de vue strictement musical et technique, le livret de l'abbé Buti explique en grande partie les changements de manière que les historiens de Cavalli [2] ont tous signalés dans l'*Ercole Amante*. Cavalli, élève et disciple de Monteverde, accorde au récitatif une importance que lui dénient Luigi Rossi et ses émules de l'école romano-napolitaine. Excepté dans deux ou trois opéras, comme l'*Egisto*, où il subit l'influence de la cantate, Cavalli s'applique à rendre le récitatif expressif, naturel et émouvant. Les *canzoni* et les différents morceaux à forme fixe s'en dégagent tout naturellement sans donner l'impression de n'être rattachés à l'action que par un lien factice. Les librettistes ordinaires de Cavalli : Cicognini, Faustini, Busenello, Minato, le fournissaient de poèmes dont l'action ne comportait qu'un nombre limité de *canzonette* et de *madrigali*. Buti, au contraire, ancien collaborateur des maîtres de l'école de la cantate : Luigi Rossi ou Carlo Caproli, cherche à faire naître, à tout instant, les prétextes à

1. Romain Rolland, *l'Opéra en Europe*, p. 172.

2. Kretzschmar, *Die Venetianische Oper und die Werke Cavalli's und Cesti's. Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft.* Breitkopf... 1892... Februar. — Hugo Goldschmidt, *Cavalli als dramatischer Komponist. Monatshefte für Musik. Geschichte...* XXV Jahrg. 1897, pages 46-111.

airs, duos, trios... Il construit des scènes avec la constante préoccupation de la traduction musicale et, par la coupe et la disposition de ses vers, oblige le compositeur à écrire, ici un air à *da capo*, là des stances coupées de ritournelles, là une ariette ou une chanson. Si le récitatif tient moins de place dans l'*Ercole Amante* que dans les autres opéras du maître vénitien, c'est donc au seul Buti qu'il faut imputer ce changement. Il en va de même pour l'emploi des chœurs. Cavalli les avait abandonnés, depuis 1650 environ, pour une raison toute matérielle : ils occasionnaient trop de frais aux directeurs de théâtres et ne plaisaient que médiocrement au public, épris de virtuosité individuelle. Buti, qui avait à sa disposition toute la musique royale, introduisit de nombreux chœurs dans sa pièce et Cavalli les mit en musique sans intention délibérée de sacrifier ainsi au goût français [1].

1. M. Kretzschmar tient fort peu compte des librettistes et parle des opéras de Cavalli comme si le travail du musicien avait en quelque sorte précédé celui des poètes qui le fournissaient de livrets.

Les historiens allemands, qui ont parlé de l'opéra vénitien, ont singulièrement exagéré l'influence du ballet de cour sur le style de l'*Ercole Amante*. Cette influence se traduit à leurs yeux par l'abus, dans la musique vocale, de rythmes dansants et l'emploi de mesures binaires et ternaires alternant entre elles. Pourtant, si on excepte les *chansons à danser*, dont on trouve d'ailleurs peu d'exemples dans les ballets de ce temps, les airs français sont, en général, construits sur des rythmes aussi peu réguliers que possible. On pourrait même leur reprocher leur excessive indécision métrique. On voit mal comment ils auraient pu influencer en quoi que ce soit la création des airs si vigoureusement scandés de Cavalli. L'erreur vient de ce que plus tard Lulli emploiera dans ses opéras beaucoup de mélodies à rythme de danse, mais en étudiant l'*Ercole Amante*, écrit entre 1660 et 1662, on ne saurait faire état des opéras composés par le Florentin quelque dix ans plus tard. La remarque relative à l'alternance des mesures binaires et ternaires est mieux fondée. Il est certain qu'en France l'habitude des entrées de ballets, souvent divisées en deux parties, la première à 2/4, la seconde à 3 temps, engendrait le goût de ces oppositions rythmiques. Il convient toutefois d'être fort circonspect en cette matière. Longtemps avant de venir en France, Cavalli se plaisait à envelopper un air à quatre temps d'une ritournelle à 3/2 et, dans son *Xerse*, faisait à tout moment alterner les mesures binaires et ternaires *. Dès lors, on peut se demander si ces contrastes rythmiques sont l'effet d'un dessein prémédité ou d'une simple rencontre.

* Voir aussi, dans la *Doriclea* de 1645, l'air de Melloe : *Voglio provar anch' io che cosa è Amor* où une brève mélodie à 4 temps enveloppe une phrase à 3/2 (Acte III, sc. IV) et le fameux air du soldat qui se déroule sur une mesure à 4 temps pour finir par un refrain à 3/2 comme la ritournelle. (Acte I, sc. IV). (Bibl. Marciana, Mss. 9880). Les exemples de changements de rythmes semblables à ceux de l'*Ercole Amante* sont fréquents dans toute l'œuvre de Cavalli. V. notamment la belle scène de sommeil dans l'*Egisto* (1642). Bibl. Marciana, 9935 (pages 26 et suiv.).

Le récitatif de l'*Ercole Amante* est d'une grande beauté plastique. Cavalli l'a écrit avec un soin extrême, le nuançant selon les intentions du dialogue. Les grands récits, accompagnés de tout l'orchestre, ont une puissance un peu emphatique qui annonce déjà Gluck. Au moment où l'ombre d'Eutyre apparaît, l'orchestre scande impérieusement l'accord de mi mineur sur la formule rythmique 𝅗𝅥 ♩ | 𝅗𝅥 ♩ | 𝅗𝅥 𝄽 puis s'arrête pour laisser la voix s'élever sur un rythme ample à deux temps [1] : le chant se meut d'abord sur trois degrés, descendant de la dominante à la tonique après un arrêt sur la médiante. Entre chaque phrase du récit, l'orchestre répète la menace tragique sur le même rythme ternaire, en modulant aux tons voisins. La déclamation est imposante et majestueuse, comme sera plus tard celle de Lulli dans les scènes semblables, mais le tour mélodique est différent. Lulli termine presque toutes ses phrases sur la tonique, précédée généralement de la sensible ou de la dominante ; Cavalli évite les cadences et laisse le plus souvent la mélodie en suspens.

Dans cette scène funèbre, l'orchestre garde son indépendance et son individualité. Il entrecoupe le récit d'accords plaqués et laisse toujours la voix à découvert. Au contraire, les instruments à cordes tissent d'harmonieux dessins mélodiques autour de la plainte d'Iole, dont le douloureux chromatisme contraste avec le récit rigoureusement tonal de l'ombre d'Eutyre. Le récitatif de Cavalli dans les scènes de la vie quotidienne est d'une extrême souplesse. Le dialogue du page et de Licco en offre de charmants exemples. Pourtant, malgré son extrême liberté, le récitatif conserve toujours une forme plastique ; ce n'est plus, comme chez Luigi Rossi, une succession interminable de croches sur le même degré. Toute analogie de mélodie mise à part, la manière dont Cavalli traite le récitatif dans l'*Ercole Amante* fait comprendre le rôle que lui assignera Lulli un peu plus tard dans ses opéras.

1. Le dispositif de cette scène rappelle tout à fait celui des Incantations magiques de Médée, dans le *Giasone* de 1639. Cf. *Publikation Aelterer Praktischer und Theoretischer Musikwerke*. — XII. Band. — *Die Oper* 2. theil (pp. 79-81).

Justement parce que Cavalli sait rendre le récitatif expressif et émouvant, il est moins tenté de recourir, comme Luigi Rossi, aux airs et aux *ariosi* pour traduire sa pensée. On trouve peu, dans l'*Ercole Amante*, de ces demi-airs qui enrichissent la partition de l'*Orfeo*. Lorsque Cavalli abandonne le récit, c'est pour écrire résolument des *canzoni* et des *canzonette* au rythme décidé, aux contours définis. La plus charmante peut-être de ces *canzonette* est celle que fait entendre Pasithea pour bercer le repos de son époux le Sommeil [1]. L'exquise mélodie semble le gazouillis des oiseaux dans les branches, le murmure du ruisseau et le souffle du zéphir ; elle coule légèrement en longues périodes de croches, jointes deux à deux pour porter chaque syllabe. Ce morceau à quatre temps, d'un rythme volontairement imprécis, encadre, grâce au *da capo*, un air à trois temps d'une allure dansante [2].

Les *canzoni* et les airs à voix seule de Cavalli se distinguent des compositions semblables de Luigi Rossi et de Caproli, par leur vigueur rythmique et leur ampleur. L'art de Cavalli est un peu gros, il ne se plaît pas, comme celui des maîtres cantatistes, à de subtiles recherches harmoniques. Il n'a ni la distinction, ni la pureté du style de Luigi Rossi, mais il a, en revanche, une plénitude, une fougue qui font oublier sa simplicité parfois un peu vulgaire.

Il est curieux de comparer les trios et les quatuors vocaux de l'*Ercole Amante* à ceux de l'*Orfeo*. Ces derniers étaient, pour le musicien, des prétextes à exquis raffinements contrapontiques et rythmiques. Luigi Rossi y prodiguait les chatoyantes dissonances, les curieux effets de sonorité. Cavalli ne connaît point ces préoccupations. Il traduit la situation dramatique avec force et sobriété. Le chœur en trio des Zéphirs et des Ruisseaux déroule, sur un gracieux motif mélodique, de longues guirlandes de tierces. Aucun des accords étranges et inatten-

1. V. cette scène en appendice pp. 27-32.

2. Notons en passant que les Français de ce temps n'employaient plus guère la chanson à reprise, si usitée au XVIe siècle, et ne s'avisaient pas d'enfermer, comme Cavalli, un chant à 3/2 entre le refrain à 4/4 et sa reprise. On serait donc mal fondé à voir dans ce morceau une preuve de l'influence française sur l'œuvre de Cavalli.

dus, chers à Luigi, ne vient frapper l'oreille. La mélodie se suffit à elle-même, elle est si chantante que, dès les premières mesures, l'esprit en prévoit le développement ; qualité précieuse pour une musique destinée à plaire, non à un petit nombre d'amateurs difficiles et blasés, mais à un public immense où les délicats sont en bien petit nombre.

C'est volontairement et non par ignorance que Cavalli laisse de côté les raffinements harmoniques. Il a parfois, dans le passé, pratiqué avec assez de talent le style de cantate pour qu'on puisse n'en pas douter[1]. Il semble penser, comme Lulli, que les harmonies recherchées agissent plutôt sur les nerfs que sur le cœur et l'esprit des auditeurs. Il écrit les pages les plus émouvantes, les plus majestueuses de sa partition, sans se permettre la moindre complication harmonique. Le quatuor *Dall' Occaso a gl'Eoi* en offre un exemple saisissant[2]. L'analyse ne révèle en ce morceau aucun détail pittoresque, aucune hardiesse de style. Les voix exposent tour à tour en imitation les divers motifs ou s'unissent deux à deux pour faire entendre des suites de tierces. Les accords parfaits se succèdent logiquement... et pourtant cette page, écrite avec tant d'austérité, est d'une rare beauté. La mort d'Hercule y est pleurée avec une grandeur tragique qui fait songer à certains chœurs funèbres des drames antiques. Cette leçon sera comprise de Lulli. Lui aussi ne verra dans les artifices du contrepoint et les subtilités harmoniques, qu'un moyen négligeable de traduire sa pensée. Musicien populaire comme Cavalli, il s'exprimera avec moins d'abondance et de fougue que le maître vénitien, mais souvent avec autant de grandeur et de puissance sans s'embarrasser, plus que lui, de vaines recherches.

L'*Ercole Amante* est le meilleur des opéras avec chœurs de Cavalli. Ces chœurs sont d'une extraordinaire variété. Tantôt ils constituent une sorte de fond sonore sur lequel se détachent en relief les voix des solistes, tantôt ils concentrent sur

1. V. à l'appendice musical (pp. 5-7), le magnifique lamento de Climène dont la basse obstinément chromatique provoque des dissonnances d'une hardiesse étonnante.
2. Il a été publié par M. Goldschmidt en appendice à sa belle étude : *Cavalli als dramatischer Komponist*, p. 101.

eux l'intérêt musical et dramatique. Le prologue de l'*Ercole Amante*, construit sur le même plan que ceux des *Nozze di Peleo* et de l'*Orfeo*, annonce de manière frappante les grands prologues allégoriques et patriotiques de Lulli. C'est la même opposition des soli et des ensembles, ce sont les mêmes chœurs, notés en harmonies verticales ou en style fugué d'une extrême simplicité, opposant leurs masses l'une à l'autre avant de les unir pour un formidable finale. Dans la scène infernale, le chœur des victimes d'Hercule fait entendre son cri de vengeance : *Pera, mora il crudele* après que chaque personnage a exposé ses griefs personnels contre le héros. Au IVe acte, le chœur des sacrificateurs ouvre la scène funèbre où Iole implore l'ombre de son père Eutyre. Il contribue à donner à ce tableau une teinte mystérieuse et lugubre. Le chœur des prêtres de Junon aux noces d'Hercule et d'Iole [1], invoque la déesse sur un rythme lent à trois temps :

Pronuba e casta dea
L'alme de nuovi sposi,
Con lacci avventurosi
Annoda, e bea [2].

Chaque voix reprend en imitation la phrase initiale et, par intervalle, les violons font entendre, au-dessus du chant grave et religieux, un hymne triomphal.

E quieta e gioconda
Da' lor Nestorea vita
E gl'amplessi feconda
Con progenie infinita.

1. M. Goldschmidt l'a publié. *Op. cit.*, p. 105.

2. La traduction française imprimée en regard interprète pompeusement ce texte si simple :

« Grands Dieux, qui présidez au joyeux Hyménée
Joignez les cœurs de ces époux
D'un lien si ferme et si doux
Qu'il fasse pour jamais l'heur de leurs destinées.
Faites que dans la paix et les contentemens
Ils demeurent longtemps au monde
Qu'une postérité féconde
Naisse de leurs embrassemens. »

(p. 143 et 145).

prie le chœur avec confiance. Aux entrées fuguées, aux imitations succèdent alors de larges accords au-dessus desquels plane librement la voix des violons.

L'orchestre, dans toute la partition de l'*Ercole*, assume une tâche considérable. Il accompagne les récits dramatiques, les airs, les chœurs, il exécute aussi des symphonies du plus grand intérêt. On a voulu trouver en celles-ci des analogies frappantes avec les compositions instrumentales françaises de la même époque. C'est pure imagination ! Que l'on compare la symphonie qui précède l'*Ercole* aux ouvertures que Lulli composait à la même époque pour les ballets royaux [1], les différences sont frappantes. Non seulement le plan de l'œuvre est tout autre, mais il n'y a rien de commun entre les rythmes impétueux, les lourdes masses bondissantes, les traits symétriquement répétés de l'orchestre de Cavalli, et la musique élégante, gracieuse, souple, spirituelle de Lulli et des maîtres français, ses contemporains. L'inspiration et la technique de ces œuvres sont aussi dissemblables que possible.

Cavalli, dans l'*Ercole Amante,* semble renoncer aux symphonies descriptives qui peignaient si bien, dans les opéras antérieurs, la fureur des vents ou le murmure des flots [2]. La *Sinfonia Infernale* du IVe acte a un caractère nettement dramatique et l'exquise ritournelle de la scène du Sommeil ne fait que répéter la mélodie exposée et développée par les voix. Ce n'est donc pas dans l'*Ercole* que Lulli a pu prendre la première idée de ses vastes décors sonores.

Les ballets de l'*Ercole Amante* ne sont pas de Cavalli mais de Lulli [3]. Celui-ci écrivit deux entrées fort majestueuses pour faire danser, à la fin du prologue, le Roi, la Reine et les plus grands princes, seigneurs et dames de la cour. Puis, pour accompagner les divers ballets ménagés à la fin de chaque acte

1. Henry Prunières, *Notes sur les origines de l'Ouverture française. I. M. G.*, 1911.

2. V. Heuss, *Die Venetianischen Opern-Sinfonien. Sammelbände der I. M. G.*, tome IV, 13.

3. Ils nous ont été conservés dans les divers recueils de Ballets de Lulli (Vm6 1, tome II) à la Bibl. Nat. ; *Collect. Philidor* au Conservatoire ; *Ballets de Lulli* à l'Arsenal, etc.

par l'abbé Buti, il inventa des airs étonnamment variés et descriptifs. Tous ces morceaux sont écrits avec une élégance et une précision rythmique bien personnelles à Lulli, mais dans un esprit tout à fait conforme à la pure tradition du ballet dramatique[1]. Les traits saccadés et rapides, les arrêts brusques, peignent la démarche précipitée et mystérieuse des ombres infernales. Les tourbillons de croches, les doubles croches s'abattant brusquement sur des blanches, à intervalles de septième, traduisent musicalement la course précipitée des *vents* et les bonds des *foudres*.

Nous avons vu qu'un *ballet des sept planètes* terminait l'*Ercole Amante*. Lulli écrivit, à cette occasion, une partition considérable ne comportant pas moins de vingt-six entrées et danses. Au milieu, pour que la musique française ne perdît pas ses droits, il plaça un concert instrumental précédant le charmant récit de Vénus : *Plaisirs, venez en foule* et un chœur de Plaisirs. Le ballet finissait par l'entrée des étoiles, représentées par de gracieuses fillettes qui dansaient une Sarabande et une Gaillarde.

On a vu l'importance de la machinerie et de la mise en scène dans l'*Ercole Amante*. Il est difficile de se rendre compte en quoi les décors des Vigarani surpassaient ceux de l'*Orfeo* ou des *Nozze di Peleo*. Ce sont toujours les mêmes effets de perspective, les mêmes sujets représentés : mer en éloignement avec « des rochers aux deux costez », enfer flamboyant, bocages verts, ports de mer, grottes sombres, jardins à colonnades, portiques, temples, etc. Ce sont toujours aussi les mêmes machines servant à descendre les personnages du ciel ou à les y élever. Pourtant, à lire la description de la représentation, il semble que Vigarani ait eu plus de hardiesse que Torelli. Ce dernier se contentait de faire porter par une machine volante quatre ou cinq personnages[2]. Vigarani enferme dans un globe représentant « le ciel de la lune » quinze nobles figurants et les fait ainsi descendre sur la scène. Durant toute la pièce, de véritables

1. V. Henry Prunières, *Le Ballet de Cour*, chap. V.

2. V. d'autre part les prodiges de machinerie accomplis par Francini dans les ballets mélodramatiques (1615-1620). *Le Ballet de Cour en France*, chap. IV.

cortèges défilent à travers les airs : les Zéphirs dansent sur la machine de Junon qui remonte au ciel. Les *influences des Planètes*, qui descendent pour le ballet final, forment des groupes de douze à seize danseurs. Ces diverses machines sont remarquables moins par leur nouveauté que par leurs dimensions[1]. Il y en a pourtant de fort ingénieuses, tel le paon gigantesque qui tire le char de Junon. Ce paon est articulé et remue les pattes et la tête en marchant. Il faut aussi mentionner la barque, ballottée par la tempête et engloutie avec le page qui la monte, au IVe acte[2].

Il est indéniable que la mise en scène de l'*Ercole Amante* parut magnifique et extraordinaire à un public qui commençait pourtant à devenir difficile en pareille matière. Certains décors, celui notamment de l'Enfer, furent longtemps célèbres. On assure même que ce fut pour les utiliser qu'en 1670 le roi commanda à Molière et à Pierre Corneille la tragi-comédie de *Psyché*[3].

L'*Ercole Amante* avait donc tout pour plaire : une musique plus accessible au goût français que celle de Rossi ou de Caproli, moins compliquée, plus populaire, plus dramatique; des ballets alertes, des machines surprenantes, des décors et des costumes somptueux. Pour l'interpréter, on avait réuni les meilleurs chanteurs et instrumentistes de l'Europe. On peut affirmer que, monté quelques années plus tôt, l'opéra eût obtenu un immense succès. Mais les temps avaient changé. L'*Ercole Amante* tomba, victime de l'hostilité du public contre l'art italien.

1. « ... Le Sr Charles Vigarany outre plusieurs autres surprenantes machines, en a fait marcher une de 60 pieds de profondeur sur 45 de largeur et a eu la hardiesse d'y porter toute la Maison Royalle et pour le moins soixante autres personnes tout à la fois. » Michel de Pure, *Idée des spectacles*, p. 313.

2. Si Sabbattini ne nous donne pas l'explication de cet effet de mise en scène, il nous apprend en revanche la manière de rendre l'agitation des flots au moyen de grands rouleaux torses qu'on tourne sous une gaze argentée ; de faire tout à coup changer la couleur de l'onde, de feindre une tempête, etc. Sabbattini, *Pratica di fabricar scene e machine ne' teatri...* Ravenne, 1638, in-4°, p. 107 et suivants. Ce rare ouvrage se trouve à Paris à la Bibl. Mazarine (A. 11786) et depuis peu à la Bibl. des Beaux-Arts.

3. Celler, *Les décors, les costumes et la mise en scène au XVIIe siècle*. Paris, Liepmannssohn, 1869 (in-12).

III

Il semblerait, à lire superficiellement les comptes rendus des gazetiers français, que l'*Ercole Amante* remporta un triomphe. La *Gazette* décrit en ces termes la représentation : « Le 7 février, le Ballet royal, aux apprêts duquel on travailloit depuis si longtemps pour en faire un divertissement digne d'une Cour que la victoire et la paix ont rendue la plus éclatante et la plus glorieuse de l'Europe, fut dansé par Leurs Majestez et les principaux Seigneurs et Dames, en présence de la Reyne mère et de tous les Ambassadeurs et Ministres estrangers, qui ne furent pas moins surpris que les autres spectateurs d'y voir tant de pompe et de magnificence [1]. » Ces deux mots reviennent à tout moment sous la plume du nouvelliste. Tous les détails du ballet, les pas, les costumes, les machines, sont longuement et minutieusement décrits, mais c'est à peine s'il est fait mention de l'opéra de Cavalli : « Il y a seize entrées également charmantes tant par les choses qui s'y exécutent, que par la richesse des habits, la grâce des danseurs, la beauté des machines, les changemens de théâtre, la douceur des concerts, la magnificence des lieux les plus superbes qui se puissent voir, le tout faisant les agréables entr'actes du Mariage d'Hercule avec la Beauté, aussi des mieux choisis pour représenter celuy de notre incomparable monarque. » Il est visible que pour le gazetier les entr'actes seuls ont un intérêt. Quelques jours plus tard, la *Gazette* proclame que « ce beau spectacle éface tout ce qu'ont eu de plus rare en ce genre l'ancienne Rome et la Grèce [2] » mais ne parle guère que de la mise en scène : « on ne sauroit voir qu'avec un ravissement extraordinaire la sâle... qui semble un palais enchanté par son architecture et sa richesse ; et l'on n'est pas moins surpris de tant de changemens soudains et imperceptibles de Palais, de Bois et de Mers d'une estendue

1. *Gazette* du 11 février 1662, p. 147.
2. *Gazette* 1662, p. 170.

immense, sur un théâtre de vingt-cinq toises de profondeur. On ne peut non plus voir sans le dernier estonnement un grand nombre de machines descendre avec tant d'artifice et quelques unes, par où l'on peut juger de leur grandeur, avec non moins d'hommes qu'en contenoit celle du cheval de Troye... » C'est seulement d'une manière incidente que le chroniqueur mentionne les instruments de la musique « dont le merveilleux nombre produit encor, en ce divertissement, tant de rares merveilles, avec les meilleures voix de France et d'Italie, que rien n'est comparable à ces excellens concerts... »

Comme on le voit, la seule allusion à la musique que le gazetier se permette n'a trait qu'à la valeur des exécutants et à leur nombre [1]. Du compositeur et de son œuvre, pas un mot. En 1647, Renaudot ne nommait pas davantage Luigi Rossi dans son compte rendu de l'*Orfeo*, mais du moins célébrait-il avec enthousiasme les airs, les duos, les chœurs qui l'avaient charmé. Sur ce chapitre le bon Loret est aussi réservé. Il consacre deux cents vers de sa *Muze historique* à décrire les entrées et les machines, à s'extasier sur la bonne grâce des danseurs et sur la perruque du Roi qui figure le Soleil, mais il fait à peine mention de l'opéra proprement dit [2].

Le 7 du mois, mardy passé,
Le balet du roy fut dansé,
Mélé d'un Poëme tragique,
Chanté tout du long, en muzique
Par des gens toscans et romains
La plupart légers de deux grains...

1. L'ambassadeur vénitien n'insiste guère non plus sur la beauté de la musique : « Sua Maestá, vedendo la lunghezza con che si procedeva nell' allestire il gran Baletto et opera musicale dell' Ercole hā, con risoluto comando voluto Lunedi si rappresentasse per la prima volta, et si repplicherà questo Carnevale molte altre, in questa quadragesima non inclinando la Regina si rappresenti. Dopo Pasqua forse potrebbe ancora farsi, tuttavia la spesa non piace. La richezza e la magnificenza non può esser maggiore, oltre tutte l'altre cose il Re e la Regina, Monsiu, duca d'Anghien, Madamisella, le Prencipesse sue sorelle, e altri della corte comparendo in una machina con quella pompa et Maestà, che rappresentano al naturale e una leggiadria la più bella, con la quale danzano poi nella scena medesima. Non astenendosi la Regina dal ballare, benché si creda certamente gravida, ma essendo cosí sana e mentre havendo patito l'altra volta, non vuole osservare molte riserve » (Copie B. Nat., *Ms. Ital.* 1851. 14 février 1662).

2. *Muze Historique*, édit. Livet, tome III, p. 465.

L'auteur de ce fameux ouvrage [M. BOUTI]
Est un excellent Personnage
Ayant en cour, à ce qu'on dit,
Réputation et crédit.
Je ne dis rien dudit poème,
D'autant qu'à mon regret extrême
Son langage mignard et doux
Ne fut onc entendu de nous.
Pour le reste c'est autre chose...

Et, de fait, Loret se met à célébrer sur le mode lyrique « les dix-huit grandes Entrées » sans plus se soucier de la musique de Cavalli et des vers de Buti. Le 25 février, il parle de nouveau de la représentation, mais cette fois ne s'occupe que du ballet de Lulli [1]. L'entrée du dieu Mars, accompagnée d'une musique guerrière et de trompettes « qui rézonnoient terriblement », l'a transporté.

Mais le passe-temps le plus doux,
Selon l'opinion de tous
Furent quinze estoiles dansantes,
Quinze fillettes ravissantes
Dont, certes les jeunes appas,
La gaye humeur et les beaux pas,
Les grâces et les gentillesses
Pourroient charmer Dieux et Déesses [2]...

Après quatre représentations, le Carême arrêta les fêtes.

Le Ballet du plus grand des Rois
Eût été dansé plus de fois,
Mais à la requête et prière
De la pieuze Reyne-Mère
Le Carême étant survenu
J'ay sceu du discours ingénu

1. Lulli n'avait pas seulement composé la musique du ballet, il avait pris une part active à l'organisation matérielle du spectacle comme en fait foi une pièce de notre collection : « Par devant les Notaires soussignez Jean Baptiste de Lully, surintendant de la Musique de la chambre du Roy, a confessé avoir recu comptant de noble homme. M. Pierre Cauly, conseiller du Roy et trésorier général de son argenterie, la somme de... cent soixante seize livres pour son remboursement de louage de carosse pour le Ballet d'Hercule... » (L'an 1664, le 6e d'octobre).

2. *Edit. Livet*, III, p. 471. Voir aussi p. 467 et 470.

D'un de mes voisins nommé Jasques
Qu'on l'a salé pour après Pâques.
Mais d'austres gens mieux esclairez
Prétendans en estre assûrez
En discourent d'une autre sorte
Et dizoient mardy, sur ma porte,
Que ce Balet étant cassé,
Ne seroit jamais plus dansé.

La prédiction était fausse et l'opéra devait être encore joué après Pâques [1].

Il ressort de ces divers extraits qu'aux yeux du public la tragédie musicale de Cavalli ne comptait pas. « On dansa pendant l'hiver un joli ballet », écrira un peu plus tard Madame de Lafayette [2], faisant ainsi allusion à la colossale entreprise qui, durant trois années, avait sollicité l'attention et les soins de Mazarin, de Colbert, de Lionne, de Buti, du Roi même, qui avait englouti des millions et tenu en haleine une petite armée de chanteurs, d'instrumentistes, de décorateurs et de machinistes !

Quelles étaient les raisons de cette indifférence des Français pour l'*Ercole Amante?* Les lettres des résidents étrangers apportent quelques précisions à ce sujet. Un membre de la légation vénitienne indique d'abord une cause toute matérielle : les défauts acoustiques de la nouvelle salle [3]. « La musique, écrit-il, était fort belle et bien appropriée. Malheureusement on ne put en jouir à cause des dimensions excessives du théâtre. Elle avait pourtant toujours très bien réussi aux répétitions qui s'en étaient faites au Palais Mazarin et à la satisfaction du roi et de toute la cour. » Le nouveau théâtre était, en effet, très défectueux sous le rapport de l'acoustique. Malgré les prières de l'abbé Buti, Vigarani avait entassé colonnades sur colonnades, multiplié les balustres, les galeries, les moulures, les ornements,

1. *Gazette* de 1662, p. 400.
2. *Histoire de Madame Henriette d'Angleterre*, édition Michaud, p. 193.
3. « La musica era molto bella et appropriata et se bene per l'ampiezza del theatro non potè esser goduta ; nelle prove però che si fecero nel Palazzo Mazzarino, riuscì sempre benissimo con intera soddisfatione del Re et della corte ». Cité par Caffi, *op. cit.*, p. 280.

redoutables écueils sur lesquels se venait briser la vague des sons. Trois ans plus tard, le Cavalier Bernin, s'entretenant avec Buti et M. de Chantelou, dénonçait les graves défauts du théâtre des Tuileries qu'il venait de visiter : à son avis « il y avoit deux ou trois fois trop de place au théâtre en profondeur et deux fois moins qu'il ne faut en largeur, » le plancher aurait dû « aller en baissant pour ramener la voix »... « personne n'y pouvoit voir et entendre [1]. »

Pour comble, les nombreux spectateurs qui ne comprenaient point l'italien, se désintéressaient de l'intrigue et ne cessaient de bavarder entre eux à haute voix, ce qui n'était point pour faciliter l'audition de la musique aux rares amateurs venus pour l'entendre. Le résident de Toscane s'en plaint amèrement dans une lettre du 17 février [2] : « Le Ballet réussit en excitant l'admiration pour la richesse de la salle, l'harmonie des costumes somptueux, les décors magnifiques, les machines immenses et les ballets gracieux au possible, mais la musique qui était la raison même de la fête, se perd toute entière au milieu du vacarme de ceux qui ne comprennent point et ce sont les trois quarts. »

A ces causes d'insuccès, il faut ajouter aussi l'hostilité d'une partie du public contre tout ce qui était étranger. Nous avons déjà signalé l'éveil de ce mouvement anti-italianisant aux environs de 1659. Les ministres de Louis XIV, tous gens sortis de vieilles familles bourgeoises ou parlementaires, tous gens de sens rassis et profondément traditionalistes, n'aiment guère les plaisirs étrangers. Seul, de Lionne demeure fidèle à la musi-

1. Lalanne. *Journal du voyage du Cavalier Bernin en France.* Paris, Gazette des Beaux-Arts 1885 (in-8°), page 210.

2. « Rapprentandosi adesso consecutivamente il Balletto di S. M. ogni due giorni, non occorre in quel di riposo pensare a vedere nè Madamoiselle, nè la casa d'il Sig[re] Prencipe di Condé, già che, operandovi le dette AA. e consummandovi quasi tutta la notte, si ristorano in quella giornata di mezzo dal disagio e sonno perduto.

. . . .

Riusci il Balletto stupendo per la ricchezza della sala, per il concerto degl' abiti suntuosi, per le scene vaghissime, machine vaste e balleti leggiadri al possibile, ma la musica ch'era il nervo principale della festa si perdè tutta, atteso lo strepito di chi non intende, che sono i tre quarti. Sotto sopra vi si spende bene una mezza notte ». Arch. de Florence, *Mediceo* 4662.

que italienne [1]. Il est visible que Colbert préfère aux Italiens les compositeurs de la cour, Lambert, Boesset et surtout Lulli, depuis que celui-ci s'est fait naturaliser et a pris parti pour la cause française [2] ». A l'opéra de Cavalli, aux chanteurs italiens, on oppose le ballet de Lulli, les danseurs français. L'entrée des étoiles, représentées par de gracieuses jeunes filles, n'est-elle pas plus agréable à voir que les visages flétris, les têtes équivoques des vieilles cantatrices et des castrats ? Une épigramme traduisit avec force ce que chacun pensait :

Air de ballet, sur le ballet des machines

Vive l'entrée de petites filles du Ballet
Rien n'est si mignon, rien n'est si follet
Non pas ces grands concerts de cès vieilles Laures
De Signores
Et ces *non sunt* qui chantent leur *libera*
Pour la mémoire de leurs *et cætera* [3]...

Ceux qui fredonnent ce couplet se soucient peu que Cavalli ait prodigué les traits de génie dans son opéra. Ils n'ont pas même pris la peine de l'écouter, mais ils ne veulent plus voir les eunuques ultramontains dont ils haïssent l'outrecuidance et raillent les mœurs infâmes. Ils trouvent que nos chanteurs ont meilleur air et débitent avec plus de naturel et de dignité les récits de Lulli ou de Lambert, dont au moins on comprend les paroles.

Ces critiques étaient fort désagréables à Louis XIV ; l'ambassadeur vénitien Grimani, en rendant compte de la représentation, fait une curieuse remarque à ce sujet : « le Roi aime à entendre bien parler de l'opéra qui lui revient si cher et qui a été fait pour lui, mais le génie et le goût français sont si indé-

1. Le 11 mai 1667, il écrit encore à M. de Chaulnes à Rome : « Je n'avois point de doute que vous ne vous déclarassiez pour la musique d'Italie contre la notre ». Aff. Etr., *Rome* 182, f° 22.

2. Colbert signe avec sa femme le contrat de mariage de Lulli.

3. Bib. Nat., *Ms. fr.* 24357, f° 122. Ce couplet est d'ailleurs l'œuvre du poète Perrin qui ne devait pas voir sans jalousie le retour offensif de l'opéra italien. Il fut mis en musique par Sablières, le futur compétiteur de Lulli au privilège de l'opéra. — Perrin, *Recueil des Paroles de Musique*. Bib. Nat., Ms. fr. 2208, f° 30 v°.

pendants que tout le monde ne veut pas le louer entièrement[1]. »

Il était dit que tout ce qui venait d'Italie devait être proscrit : une autre cabale se forma contre les Vigarani. Elle était fort agissante et résolue puisqu'elle parvint à arrêter le fonctionnement des machines, le jour de la répétition générale, au moyen de quelques ouvriers soudoyés. Au profit de qui opérait-elle ? on ne sait. Torelli avait quitté la France ; peut-être le marquis de Sourdeac, auteur des ingénieuses machines de *la Toison d'Or*, qui était alors représentée sur le théâtre du Marais, n'était-il pas étranger à ces manœuvres ; mais ce n'est qu'une hypothèse. Ce qui est certain, c'est que les Vigarani eurent grand'peine à en triompher. Le 3 mars, Lodovico écrit au duc de Modène que le roi a donné ordre de publier des estampes reproduisant les décors de l'*Ercole Amante*. Il a pris cette mesure « de son propre mouvement et ainsi a dispersé la cabale dirigée contre les machines et changé les dispositions » hostiles[2].

Le roi hésitait à faire reprendre l'opéra après Pâques : les frais énormes qu'entraînait chaque représentation lui donnaient à penser. Mais pouvait-on se contenter de jouer cinq fois une œuvre dont les préparatifs avaient demandé trois ans de travail continu[3] ? Louis XIV se décida à faire représenter encore six fois l'*Ercole Amante* après les fêtes de Pâques.

Le 18 avril, l'œuvre de Cavalli fut de nouveau chantée aux Tuileries. Le roi était tout exprès revenu de Saint-Germain. La grossesse de la reine étant fort avancée, Madame avait pris sa

1. Lettre citée par Ademollo, *Primi fasti*, p. 86.

2. Lettre de Lodovico Vigarani au duc de Modène : « Nell' ultima rappresentatione che si fece, il penultimo giorno di carnevale, dove tutto passó felicissimamente, si compiacque S. Maestà d'ordinare a Mr Geisse che designasse le machine e le scene e che poi le facesse imprimere e tutto fu di moto proprio di S. Mà cosi ch' ha estinto la congiura contro le machine e cangiato le inclinazioni... » Il ne semble pas que ce projet ait été réalisé. Nous ne connaissons pas de planches reproduisant les décors de l'*Ercole Amante*. Le dessinateur Henry de Gissey auquel le roi s'était adressé, porte sur les comptes de 1664, le titre de « Concierge de la salle des machines », titre qu'il partage avec Pierre Clinchamp. Arch. Nat., KK. 213, fo 4 (V. aussi Aff. Etr., *France*, 1594, fo 95.

3. Nous ignorons à combien se monta la dépense totale des représentations de l'*Ercole Amante*. On trouve dans l'*Estat par abrége des receptes, dépenses et maniements de finances de 1662 à 1700* cette simple mention : Argenterie pour le ballet d'Hercule, 88.700 livres. Arch. Nat., KK. 355.

place dans le ballet et y faisait admirer sa grâce incomparable. Deux semaines durant, tout Paris défila dans l'immense salle et admira le ballet.

> Etant abondant en miracles
> Et l'un des plus pompeux spectacles
> Qui dans mille éfets éclatans
> Ait paru depuis cinquante ans[1]...

Le 6 mai, les représentations prirent fin et aussitôt Cavalli quitta la France dans un état de vive irritation, jurant même de ne plus écrire d'opéra de sa vie[2]. On conçoit la colère du grand musicien. A soixante-deux ans, quand on porte un nom glorieux, voir bafouer et déchirer par une foule ignorante et hostile une œuvre en laquelle on a mis tout son génie ; assister au triomphe d'un jeune rival, qui n'a encore donné d'autres preuves de son talent que d'aimables airs de ballet, quand soi-même on est l'auteur de plus de trente opéras, célèbres dans toute l'Europe, ce sont là des humiliations dont l'orgueil de Cavalli dut cruellement souffrir. Heureusement il ne tint pas son serment de ne plus composer de musique dramatique ; à peine de retour à Venise, le 8 août 1662, il fait part à Faustini de son revirement et lui propose de monter, pour commencer, l'*Ercole Amante*, puis un opéra qu'il va écrire[3]. Ce projet n'eut d'ailleurs

1. *Muse historique*, éd. Livet, III, 492, v. aussi p. 499.
2. Il avait pourtant été bien récompensé par le Roi de ses peines si on en croit une lettre d'un membre de la légation vénitienne, citée par Caffi : « Francesco Cavalli... ha poscia riportato (dal Re christianno) honori e premi con aggradimento della sua ben conosciuta virtù », *op. cit.*, p. 280.
3. Cette lettre adressée à Faustini a été découverte par M. Wiel qui l'a communiquée à M. Kretzschmar. Celui-ci, suivant sa fâcheuse habitude, s'est borné à résumer cette lettre dans un article du *Jahrburch Peters* 1907 : *Beiträge zur Geschichte der Venetianischen Oper*, p. 76, et s'est bien gardé de donner la cote de ce document précieux. Par bonheur M. Wiel en avait gardé une copie et il a eu l'extrême obligeance de nous la communiquer au moment où nous désespérions de retrouver la lettre originale. Voici le passage qui a trait au séjour en France de Cavalli : « Sono ritornato di Francia con fermissimo proponimento di non affaticarmi più in oppere teatrali ; alle sue instanze però e quelle (a nome suo) fattemi dall' Ecc^mo Minato non ho potuto resistere, onde ho condisceso a compiacerla e servirla col porle in musica l'oppera, si come ho sempre fatto, se bene havevo stabilito di non prendere più questo impaccio ; ma a quest' affettuosa rissolutione vi s'interpone un intoppo posto però da V. Ecc^ma e non da me, perchè ella vorrebbe due opere et io per il poco tempo non

pas de suite et l'*Ercole Amante* ne se releva jamais de sa chute imméritée. Cavalli, malgré la faiblesse de sa constitution sur laquelle il s'efforçait d'apitoyer Mazarin, vécut encore de longues années et créa jusqu'à sa mort, survenue le 14 janvier 1676, des œuvres aussi fortes et vigoureuses qu'au temps de sa jeunesse.

La troupe des chanteurs se dispersa aussitôt que les représentations eurent pris fin : les castrats Rivani [1], Giuseppe Melone et Zanetto, les signore Ballerini, Bordoni et Ribera, le ténor Vulpio, la basse Piccini, regagnèrent l'Italie ou les cours allemandes d'où ils étaient venus [2]. Seuls restèrent à Paris : Bordigone, Chiarini, le vieux Tagliavacca, l'exquise signora Anna Bergerotti et le ténor Gio. Agostino Poncelli. Ce dernier était venu de Venise avec Cavalli et faisait partie de la chapelle ducale. Le 29 août 1662, l'ambassadeur Grimani écrivit au Prince sérénissime pour lui mander que le roi l'avait fait avertir par le duc de Mortemart qu'il désirait conserver à son service le chanteur Gio. Agostino Poncelli et que ce dernier suppliait qu'on lui réservât sa place parmi les chanteurs de San Marco [3]. La précaution n'était pas inutile : moins de quatre ans plus tard, Poncelli allait reprendre avec ses compagnons la route d'Italie.

V

Le départ de Cavalli laissait Lulli maître de la situation. Très habilement, il résolut de resserrer encore les liens qui l'unissaient aux musiciens français en épousant la fille du plus célèbre et surtout du plus populaire d'entre eux : Michel

posso promettergliele, havendo anco altri miei interessi proprii, che mi tengono occupato. Io ho tradito la mia volontà per renderla servita ; lei sta ferma e salda in volere compiacere in tutto a se stessa. Gli ho fatto esibire per seconda l'oppera Regia fatta in Francia, stimando che fosse per aggradirla volontieri, si come sono sicurrissimo che tutta la città concorerebbe curiosa a vederla e sentirla, ma di questa neanco s'appaga... » Archivio di Stato in Venezia. *Scuola grande di S. Marco*, Busta 188.

1. Antonio Rivani entra au service de Christine de Suède. V. Pirro. *Buxtehude*, p. 68.

2. Boccalini quitta aussi la France. De 1670 à 1672, il remplit à Rome les fonctions de « Guardiano della sezione degli organisti » à l'Academie Santa Cecilia. Cf. *Catalogo dei Maestri*... Roma, 1845, p. 100.

3. Ademollo, *Primi fasti*..., p. 90.

Lambert. Ce mariage fut un véritable évènement. Le 14 juillet 1662, le contrat fut présenté au roi à Saint-Germain. Louis XIV, Anne d'Autriche et Marie-Thérèse, les ducs de Mortemart et de Rochechouart, Colbert, Pierre de Nyert, Louis Hesselin et de nombreux seigneurs y apposèrent leur signature[1]. Sur ce document, Lulli, dont le père était un humble meunier de Florence, n'avait pas craint de se targuer d'origines nobiliaires, prétention qui allait exciter la verve railleuse de ses nombreux ennemis. Mais Lulli se moquait de tout cela. Il jouissait de l'estime et de la faveur du roi, il savait pouvoir compter sur l'amitié de Colbert, enfin il avait pleine conscience de sa valeur ; que lui importaient les épigrammes et les satires ?

Le talent de Lulli s'imposait d'ailleurs à l'admiration de tous ; sa musique de danse, ses airs de ballet surtout, excitaient un vif enthousiasme, même chez les partisans les plus résolus de l'opéra italien. M. de Lionne, dont on connaît la passion pour la musique ultramontaine, rend un curieux hommage à Lulli, dans une lettre du 27 octobre 1662, où il décrit au duc de Créquy, ambassadeur à Rome, la répétition d'une entrée du *Ballet des Arts* qui devait être dansé au début de l'année suivante : « On prépare un petit ballet avec des récits françois de Lambert, qui sera le plus galant du monde, et pour vous donner un peu d'envie sur la différence de vostre séjour au nostre, je vous diray qu'au sortir du conseil, je me suis arresté une heure dans la chambre du Roy à voir répéter une entrée dont Baptiste a fait l'air et Verpré les pas, où tous deux se sont surpassés eux-mêmes ; vous protestant que je n'ay jamais veu un ballet qui en approchast. C'est une entrée de Bergers où le Roy dansera au milieu de Rassan et de Renal et de deux autres de cette force[2]. »

Ce *Ballet des Arts*, qui eut un succès prodigieux, marque le triomphe définitif de la musique française sur la musique italienne à la cour de Louis XIV. Depuis le *Ballet de la*

1. Minutes Ader. V. *la Jeunesse de Lully*.
2. Aff. Etr., *Rome*, 150, f° 315.

Nuit (1653) on n'avait plus vu à Paris un seul grand ballet sans intermèdes lyriques sur des paroles italiennes. Le *Ballet des Arts* contient autant de récits ou de dialogues que d'entrées et toute cette musique vocale, qui donne au ballet l'allure d'un petit opéra, est composée par Lambert et par Lulli sur des vers charmants de Benserade[1].

Lulli, à partir de cette époque, s'applique visiblement à enrichir la langue musicale française de formules empruntées au récitatif italien. Le récit de basse du Magicien, pour le *Mariage forcé*, en 1664, et la fameuse scène du « donneur de livres », pour le *Bourgeois Gentilhomme*, en 1670, marquent respectivement les premiers essais et l'aboutissement des efforts de Lulli pour créer un style bouffe français. Toutefois il continue à composer de temps à autre des divertissements comiques sur des paroles italiennes. Au mois d'octobre 1663, il imagine pour *la Mascarade des Noces de Village*, l'entrée et les discours burlesques du magister Barbacola et de ses écoliers[2]. Quelques années plus tard, en 1669, il compose pour le *Pourceaugnac* de Molière, des intermèdes italiens d'une extrême drôlerie. Lulli croyait-il que, seule, la langue italienne pouvait se prêter à l'expression musicale de scènes aussi éperdument bouffonnes ? C'est possible, mais il ne faut pas oublier qu'en même temps il écrivait sur des vers de Molière des morceaux d'une verve endiablée : la scène des deux avocats par exemple dans *Pourceaugnac* ou, l'année suivante, celle du « donneur de livres de ballet », qui est peut-être le chef-d'œuvre du comique musical en France. La raison pour laquelle Lulli continua, longtemps après être devenu le plus français de nos musiciens, à pratiquer le style bouffe italien est peut-être beaucoup plus simple. Il est à remarquer que tous les airs burlesques italiens, composés par lui après 1662, sont

1. Le *Dialogue de la Paix et de la Félicité*, le *Récit de Thétis*, les *Dialogues d'Apelle et de Zeuzis*, *de Mars et de Bellone* sont de Lambert. Les beaux récits de Junon et d'Esculape sont de Lulli (V. Bacilly, *Recueil des plus beaux vers mis en chant, troisième partie*. — Lambert, airs à I, II, III et IV parties).

2. Bibl. Nat., Vm 6/1, tome III. Plus tard, Lulli utilisa cette scène dans la *Mascarade du Carnaval* (1675).

notés pour voix de basse et furent chantés par lui. Or il est sans exemple que Lulli ait jamais débité dans un ballet un seul récit français. Le Florentin n'avait sans doute jamais pu se débarrasser de l'accent de son pays natal et ne se hasardait à chanter que des paroles italiennes ou « turquesques ». Lulli paraît avoir renoncé à l'art italien plus par politique que par conviction. Il conserva longtemps des doutes sur le pouvoir expressif de la musique française, car à deux reprises, en 1667 et en 1670, c'est au style italien qu'il eut recours pour traduire des situations particulièrement pathétiques. Le cri de douleur d'Armide abandonnée : *Ah, Rinaldo, e dove sei* [1] ? et la sublime plainte italienne de *Psyché* atteignent à une puissance dramatique que Lulli ne pourra égaler dans ses œuvres françaises, avant les dernières années de sa vie. Si donc Lulli abandonna l'art italien c'est, qu'avant tout, il entendait se passer des chanteurs ultramontains.

Les raisons de cette hostilité du Florentin à l'égard de ses compatriotes sont complexes et obscures. Il redoutait sans doute la venue d'un rival italien qui eût balancé la faveur dont il jouissait auprès du roi. Il devait craindre d'autre part de lier sa cause à celle des chanteurs étrangers dont il constatait l'impopularité grandissante. Peut-être avait-il aussi des motifs personnels de haine contre les musiciens du Cabinet. Ceux-ci ne devaient pas ménager au Surintendant les railleries sur sa noblesse prétendue dont ils connaissaient le peu de fondement.... Pour ces raisons ou pour d'autres que nous ne savons pas, Lulli s'appliqua à empêcher les ultramontains de se faire entendre du roi. Depuis les représentations de l'*Ercole Amante* jusqu'au départ de la troupe, en 1666, on ne trouve mention dans les ballets que d'un seul air italien chanté par une voix italienne, en dehors des récits débités par Lulli en personne ; c'est la scène d'Armide abandonnée dans le *Ballet des Amours déguisés*, en 1664. Encore la cantatrice à laquelle fut distribué ce rôle, était-elle la fameuse

1. *Les Amours déguisez*, ballet du Roy dansé par Sa Majesté au mois de février 1664. Paris, Robert Ballard... MDCLXIV, in-4° (p. 37).

Signora Anna Bergerotti qui avait réussi à se concilier tous les suffrages, même ceux des amateurs les moins enclins à goûter l'art d'Italie[1]. Quant aux autres musiciens du Cabinet, ils ne parurent plus qu'une seule fois devant le roi et encore ce fut dans un divertissement espagnol[2].

Malgré l'hostilité du surintendant Lulli, la troupe italienne continua quelques années encore à faire parler d'elle dans les milieux musicaux de Paris. Le roi ne l'entendait plus guère et le grand public ignorait son existence, mais les *dilettanti* et les amateurs se retrouvaient chez la Signora Anna Bergerotti où l'on exécutait d'excellente musique. De grands personnages fréquentaient la maison. On y voyait le duc de Mortemart, M. de Lionne, le duc de Gramont, Pierre de Nyert ; et les illustres étrangers de passage ne manquaient pas de s'y faire conduire. Le 7 septembre 1665, après dîner, le cavalier Bernin se rend avec l'abbé Buti « chez la Signora Anna Bergerotti » et y retrouve l'abbé Bentivoglio. « On y chanta longtemps, nous conte M. de Chantelou, à deux, à trois et à quatre parties. Il y avoit nombre d'Italiens. Le Cavalier y a récité plusieurs endroits de ses comédies agréablement, à son ordinaire[3]. »

Toute la troupe italienne devait être là. Les comptes pour

1. V. en particulier les éloges dont la comble Loret qui ignore les noms des autres chanteurs de la troupe italienne.

2. Dans la Ve entrée du *Mariage forcé* (1664). « Concert espagnol chanté par :
La Signora Anna Bergerotti,
Bordigoni,
Chiarini,
Ion. Agustin (*Gianagostino Poncelli*),
Taillavaca (*Tagliavacca*),
Angelo Michaël (*Angelo Michele Bartoletti*)
Diego me tienes, Belisa... »

V. Œuvres de Molière (*Grands écrivains*), tome IV, p. 84, et p. 82, note 1. La musique de ce divertissement manque dans tous les recueils de Ballets du temps. — Christian Huyghens, dans une lettre à son frère Lodewigk, décrit en ces termes la représentation : « Dimanche dernier je vis au Louvre le petit balet qui fut dansé dans le salon de la Reine Mère, c'est une petite comédie de Molière fort plaisante qui a nom : *Le Mariage forcé*, entremeslé avec des entrées de ballet et quelques récits de musique desquels sont Mademoiselle Hilaire et la Signora Anna. » *Œuvres de Christian Huyghens*, tome V, p. 25.

3. *Journal du Cavalier Bernin, éd. Lalanne*, p. 146.

l'année 1664, qui ont survécu à la destruction des archives sous la Révolution, nous donne la composition exacte de la musique du Cabinet à cette date [1].

Despences extraordinaires :

A Anne Bergerotte, musicienne italienne du Cabinet de Sa Majesté, tant pour ses gages que logement pendant le quartier de Janvier, Février et Mars de la dite année.	1150	livres.
A Jean Carlo, autre musicien italien du Cabinet de Sa Majesté, pour ses gages et appointements durant le quartier de Janvier	900	livres.
A Jean François Tagliavacca, autre musicien italien du Cabinet, pour ses gages durant le dit quartier . . .	750	livres.
A Paul Bordigone	750	livres.
A Joseph Chiarigny.	750	livres.
A Jean Augustin (Poncelli)	750	livres.
A Marc Foliman.	450	livres.
A Charles-André Bergerot.	450	livres.
A Ange Michel Bartelotte.	450	livres.

Comme on voit, la troupe était réduite à une cantatrice « étoile », la Signora Anna Bergerotti, qui touchait par an 4.600 livres ; au compositeur et virtuose Gio. Carlo Rossi, qui devait porter le titre de « Maître de la Musique du Cabinet » et recevait 3.600 livres ; au vieux ténor et compositeur Gian Francesco Tagliavacca, qui n'était payé que 3.000 livres, ainsi que les trois autres chanteurs : Paolo Bordigone (basse), Giuseppe Chiarini (castrat contralto) et Gian Agostino Poncelli (ténor). Des trois artistes suivants qui ne touchent que 2.000 livres, nous ne connaissons que Angelo Michele Bartolotti, théorbiste fameux dont nous avons déjà eu l'occasion de parler ; les deux autres, Marc Foliman (?) et Carlo Andrea Bergerotti, devaient être des instrumentistes.

Tant que cette petite troupe demeura en France, Paris resta un centre d'italianisme musical en Europe. La correspondance de Constantin Huyghens est fort significative à cet égard. On y trouve quantité de lettres qu'il adresse de

1. Arch. Nat., KK. 213, f° 15 v° et suiv.

Hollande à la Signora Bergerotti ou à des amateurs français de musique italienne. Le 9 novembre 1665, il mande au duc de Gramont : « Monseigneur, si vous n'avez pas perdu le goût des beaux et sçavants motets, je vous prie de vous en faire chanter une pièce pour l'amour de moy chez la chère Signora Anna, où il y a ces paroles : *suspendimus organa vera*, et je m'asseure qu'après l'avoir entendue une fois avec attention, vous serez bien ayse de vous la faire rechanter souvent pour l'amour de vous-même. Il ne se peut rien voir de plus touchant. — J'en attends une copie de la faveur de la Signora [1].... » C'est un échange perpétuel de musique ; M. de Nyert adresse des airs de Luigi Rossi et des pièces de théorbe d'Angelo Michele Bartolotti à Huyghens qui lui en envoie d'autres de sa façon. Une lettre de Huyghens, du 1er mai 1670, à de Nyert montre l'activité du cénacle qui tenait ses assises chez la Signora Anna quelques années auparavant.... « Les pièces, Monsieur, dont vous venez de me gratifier, sont en effet les plus belles qu'on puisse veoir et je me souviens de vous les avoir entendu rendre encore meilleures qu'elles n'estoyent parties de la main de leurs auteurs. Mais vous ne vous estes pas souvenu que celle *delle parole infide* est en mon pouvoir, de vostre grâce, il y a justement six ans, et mesme à deux dessus... Pour *Anime*, la célèbre production du Sr. Luiggi, il y a bien plus longtemps que nous la possédons. *E come ha potuto credere V. S. che fin adesso habbiamo vivuto senza anime ?...* J'ay apperceu d'abord que les pièces pour la téorbe sentoyent le stile du Sr. Angelo Michele et suis marri d'avoir négligé de luy en demander durant le temps que j'ay eu le bien de le converser chez la Signora Anna [2]..... »

Il n'y avait pas que des étrangers qui prissent intérêt aux concerts de la Signora Anna. Beaucoup d'amateurs et de compositeurs français se passionnaient pour les œuvres qui y étaient exécutées. Nous connaissons malheureusement fort mal les idées des musiciens italianisants de cette époque et

1. Jonckbloet et Land, *Musique et musiciens au XVIIe siècle. Correspondance de Constantin Huyghens*, p. 40.
2. *Corresp. de Constantin Huyghens*, p. 54.

nous les ignorerions même complètement sans quelques lettres échangées entre René Ouvrard, maître de musique de la Sainte Chapelle du Palais et l'abbé Nicaise, de Dijon. Les deux amis sont également fanatiques de musique italienne. Ouvrard est allé à Rome et y a entendu avec enthousiasme les œuvres de Carissimi. L'abbé Nicaise est en rapports épistolaires suivis avec de nombreux compositeurs de la péninsule et va leur rendre visite de temps à autre. Aussi Ouvrard ne manque-t-il pas de lui demander à l'occasion de soumettre ses compositions à l'appréciation des « Illustres » italiens. Musicien d'église, Ouvrard subit surtout l'influence de Carissimi. Il compose comme lui des Histoires Sacrées. Une lettre du 12 mai 1663 nous apprend qu'il travaille à « une guerre en musique » dont le Cardinal Antonio Barberini a approuvé l'idée et qu'il rêve de faire exécuter devant le roi [1] : « Le combat que j'ai préparé est celui des Macabées et, hors les canons qu'ils n'avoient pas de ce temps là, j'ay fait entrer et mis en œuvre toutes les machines de guerre du temps passé, sans pourtant tirer d'autres coups que de la langue, ayant été obligé de retrancher beaucoup de choses pour éviter la longueur ». Cette œuvre l'occupa longtemps ; il ne l'envoya à l'abbé Nicaise que le 10 janvier 1667 : « Je me contenteray pour le présent de vous envoyer en imprimé le dessein et la lettre de la pièce que je vous ay préparée il y a longtemps. Vous y verrez la conduite d'une guerre, dont autrefois je vous ay entretenu, et si vous le jugez à propos, vous ferez part de la musique à vos amys d'Italie, où, s'ils ne trouvent pas tout à fait leur génie, ils approuveront peut-être l'effort de ma petite imagination [2]. »

D'autres lettres d'Ouvrard nous montrent qu'il possédait une importante collection d'œuvres italiennes. Il les prêtait volontiers à ses amis qui lui rendaient cette politesse. Le 16 juillet 1666, il fait porter à l'abbé Nicaise un ouvrage manuscrit du Signor Angelo Michele Bartolotti. C'est « un

1. Bibl. Nat., *Mss. fr.*, 9360, f° 22.
1. Ms. fr., 9360, f°s 16 et 17.

thrésor dont il a fait part à un amy qui me l'a presté pour vous l'envoyer et que vous pourrez garder tant qu'il vous plaira. J'avois commencé à le faire copier, mais c'est la mer à boire [1]..... » Des imprimés et des manuscrits musicaux italiens circulent continuellement dans ce cercle d'amateurs. Parfois quelqu'un ne se presse pas de restituer l'ouvrage qui lui a été confié. Alors tout le monde s'émeut : « Je prends la liberté de vous prier, écrit Ouvrard à l'abbé Nicaise [2], pour un de mes amis, grand amateur de la symphonie et qui en ceste qualité a l'honneur d'estre connu de vos Illustres. Il a presté à Monsieur de La Croix, de votre ville, un livre de partitions de musique italienne qu'il estime comme la prunelle de ses yeux. Il avoit prié Monsieur Maleteste, de s'employer pour le faire revenir, il luy a escrit luy-mesme et n'en a eu ny réponse, ni livre... » M. Maleteste dont il est ici question, était conseiller au Parlement de Dijon et adorait la musique italienne. Dans quelques années il en fera chanter régulièrement chez lui, chaque semaine, et conviera à ces concerts « tout ce qu'il y a dans la ville d'officiers, de dames de qualité, de gens habiles et connoisseurs..... soit pour écouter, soit pour y tenir quelque partie [3]. » On y exécutera des fragments d'opéras que le maître de céans fera venir d'Italie à ses dépens.

Ouvrard se tient au courant de tout ce qui passe à Rome. Il écrit, le 24 février 1665 [4] : « On m'a voulu faire croire que le pape d'aujourd'hui avoit, depuis deux ans, interdit les histoires en musique, ne voulant pas qu'on fît rien chanter dans l'église qui ne fût contenu dans l'Ecriture Sainte ou dans le Bréviaire, mot pour mot. Ce seroit avoir coupé les aisles à l'ange de la Musique... Un homme, arrivé depuis deux mois de ce pays là, m'a dit davantage : que le Sr. Carissimi n'avoit pas obtenu permission de faire imprimer celles qu'il a composées, ce que je ne puis croire. J'espère, Monsieur, qu'à votre

1. Ms. fr., 9360, f°s 6 et 7.
2. Lettre du 10 janvier 1667 (*ibid.*, p. 17).
3. *Mercure galant*, 1680, *Juillet*, page 158.
4. Ms. fr., 9360, f° 24 et suiv.

retour vous vous informerez de ces choses et d'autant mesmes que je m'attends que vous acheviez l'ouvrage que vous aviez commencé, de persuader à Mr Carissimi de donner toutes ses œuvres au public, sans restriction. J'ay du respect pour tout ce qu'il fait depuis tout ce que j'ay ouy de luy pendant mon séjour à Rome, où j'estois son auditeur ordinaire toutes les festes et dimanches. »

Précisément à la date où René Ouvrard écrit cette lettre, Carissimi compte parmi ses disciples à Rome le jeune parisien Marc-Antoine Charpentier [1]. Celui-ci se pénètre si bien, à cette école, de la supériorité de l'art italien sur l'art français que, de retour à Paris dans quelques années, il va se poser en champion de la musique italienne en face du Florentin, défenseur acharné des traditions françaises [2] ! L'histoire musicale de ce temps est remplie de contrastes aussi inattendus : le drame lyrique français, créé par Lulli sur le plan à peine modifié des opéras ultramontains, apparaît à tous comme l'expression du génie de la race, tandis que l'on dénonce avec indignation les plus faibles traces d'italianisme relevées dans des motets ou des messes. Il faut d'ailleurs reconnaître que Lulli, au moins dans la seconde partie de sa vie, incarnait véritablement l'esprit de la musique française, tandis que les Ouvrard, les Charpentier, les Brossard, s'efforçaient ouvertement vers un idéal italien [3].

1. Sur Marc-Antoine Charpentier, consulter Michel Brenet : *Les Musiciens de la Sainte Chapelle du Palais*. Paris, Picard, 1910, p. 353 et suiv. — *M. A. Charpentier*, *Tribune de Saint-Gervais*, IV, p. 65 et suiv.

2. A dire vrai ce n'est que de nos jours qu'on a songé à opposer Charpentier au grand Lulli. Les contemporains ne s'en seraient pas avisés. Il est curieux de lire à ce sujet la lettre écrite, en 1672, par Dassoucy à Molière pour lui reprocher de s'être adressé à Charpentier et non pas à lui pour composer la musique d'une « pièce à machines » (*le Malade Imaginaire*, *le Mariage Forcé* ou plutôt *Psyché*) : « Aujourd'hui, écrit-il, que perdant M. de Lully, vous ne scauriez tomber que de bien haut, possible que vous ne tomberiez pas au moins du ciel en terre... » A en croire Dassoucy, Charpentier n'est pas « un fol à lyer, mais un fol à plaindre, et qui, ayant eu dans Rome besoin de mon pain et de ma pitié, n'est guères plus sensible à mes grâces que tant de vipères que j'ay nourries dans mon sein... » *Rimes redoublées*... Cl. Nego, s. d., p. 121. B. N., *Réserve*, R, 1936. — La première édition des *Rimes redoublées*, Claude Nego, M.DC.LXXI, in-12, ne contient pas cette lettre. *Réserve*, Ye, 3489.

3. C'est ce que comprend fort bien Lecerf de La Viéville qui attaque violemment

L'influence de Luigi Rossi domine tout le mouvement italianisant qui aboutit à la fondation de l'opéra. Celle de Carissimi pèse sur les destinées de la musique religieuse française à partir de 1660[1].

Les maîtres de chapelle sont les plus fidèles défenseurs de l'art étranger. Beaucoup d'entre eux sont gens d'église. Ils ont, comme Ouvrard, comme le chanoine Nicaise, [comme plus tard l'abbé Raguenet[2]], fait le voyage de Rome. Là-bas ils ont été séduits et fascinés par la musique qu'ils ont entendue. De retour en France, ils font exécuter par leurs maîtrises des motets et des oratorios dont ils ont rapporté des copies. Ils seront, durant le long règne de Lulli, les gardiens de la tradition italianisante. Ce sera un prêtre, M. Mathieu, curé de Saint-André des Arts, qui aura l'idée de fonder des concerts hebdomadaires dans sa maison où on ne chantera que « de la musique latine composée en Italie par les grands maîtres qui y brillaient depuis 1650, savoir : Luigi Rossi, Cavalli, Cazzati, Carissimi à Rome, Legrenzi à Venise, Colonna à Bologne, Alessandro Melani à Rome, Stradella à Gênes et Bassani à Ferrare[3]... » Ces concerts exerceront une influence décisive sur l'évolution du goût français.

Ainsi, tandis que la foule se désintéressait de plus en plus

Charpentier et Brossard et leur reproche leur italianisme : V. *Comparaison de la Musique italienne et de la Musique françoise* (réimprimée dans Bourdelot. *Histoire de la musique*, tome III, 272, IV, 122, 127, 141, 175, etc.

Louis de Mollier lui-même ne paraissait pas exempt d'italianisme aux yeux des contemporains. Le *Mercure galant* le loue d'avoir « toujours pris soin de mêler ce que la musique françoise a de plus doux, avec le profond de la science des Italiens ». (Juillet 1677, tome V, p. 77).

1. Il est à remarquer que les deux noms de Luigi et de Carissimi reviennent souvent et même accompagnés de commentaires élogieux sous la plume d'un écrivain aussi entêté que Lecerf de La Viéville de la supériorité musicale des Français sur les Italiens.

2. *Parallèle des Italiens et des François en ce qui regarde la Musique et les Opéras.* Paris, Jean Moreau, MDCCII.

Sur la première querelle de l'Italianisme. V. Henry Prunières, *Lecerf de La Viéville et le classicisme musical*, *S. I. M.*, 1908, (pages 619-654).

3. *Les Dons des enfants de Latone : la Musique et la Chasse du Cerf, poèmes dédiés au Roy* (par Séré de Rieux), 1734, p. 112 (note). Cette intéressante note ne se retrouve pas dans l'édition séparée de *la Musique, poème divisé en IV chants* etc. La Haye chez Abraham Henry, MDCCXXXVII.

des manifestations musicales italiennes et semblait n'avoir plus d'oreilles que pour les ballets et les divertissements de Lulli, les airs et les dialogues de Lambert et de Cambert, les petites chansons de Mollier et de Le Camus, des amateurs plus nombreux qu'on ne pourrait croire se passionnaient encore pour les œuvres de Luigi Rossi, de Cavalli, de Carissimi, de Cesti, en échangeaient entre eux des copies et se réunissaient pour les entendre chanter. Des cénacles italianisants subsistaient non seulement à Paris, mais aussi dans diverses villes du royaume.

Lulli entendait gouverner seul et selon son bon plaisir l'empire de la musique française. Il s'irrita de cette résistance à sa politique anti-italienne. Ne pouvant empêcher les *dilettanti* de cultiver l'art qui les séduisait le plus, il résolut du moins d'extirper de la cour, autant qu'il lui serait possible, le goût de la musique ultramontaine. Avant tout il fallait éviter que le roi ne se reprît à chérir les airs dont son enfance avait été charmée. Il fallait éloigner de sa personne tout ce qui pouvait entretenir en lui l'amour des chants italiens. Tant qu'une troupe étrangère subsistait à la cour, il suffisait d'un caprice du souverain pour provoquer la venue à Paris d'un compositeur romain ou vénitien dont les succès pouvaient faire pâlir la gloire du Surintendant [1]. Il fallait que Louis XIV ne fût plus jamais tenté de monter à Paris un opéra italien. C'est pourquoi Lulli s'appliqua, durant quatre années, à empêcher la troupe du Cabinet d'être entendue du roi. Après quoi, il fit sans doute observer que son entretien était bien coûteux pour le peu d'agrément que le monarque en retirait et il obtint le licenciement tant souhaité.

1. Il est curieux de voir combien Louis XIV fut vite conquis à la musique d'église italienne lorsque Paolo Lorenzani vint à Paris. Lulli sut d'ailleurs empêcher ce rival dangereux d'aborder la musique dramatique et paraît lui avoir fait la vie dure. Dans la *lettre de Clément Marot... touchant ce qui s'est passé à l'arrivée de J.-Bte Lulli aux Champs Elisées* (Cologne, MDCLXXXVII, p. 53), l'ombre de Cambert s'écrie : « Je t'atteste encore quoique vivant, célèbre Lorenzain, à qui un mérite connu de toute l'Europe n'a servi qu'à blesser les yeux du jaloux Lulli par un éclat odieux, et qui aurois depuis long-temps occupé les premières places de ta profession, si tu ne les avois trop bien méritées. »

Cette nouvelle consterna le parti italianisant. Ouvrard l'annonce en ces termes à Nicaise, dans une lettre du 16 juillet 1666 : « Cependant, Monsieur, vous sçaurez par occasion que le Roy a congédié sa musique italienne depuis quinze jours et qu'ainsi ils s'en retournent en leur pays, hors peut-estre la signora Anna. Le Roy y perd moins que nous, parce qu'il ne les entendoit jamais et l'on s'estoit efforcé de les luy rendre inutiles. Nous en avions quelquefois le plaisir et je croyois qu'il estoit de la Grandeur du Roy de les garder, du moins comme l'on fait des lyons, des tigres et des aigles dans les Tuileries pour les faire voir à ceux qui ne peuvent pas aller dans le pays où naissent ces animaux. Quand il seroit vrai (quod non) que leur musique, ny leur manière de chanter ne fût pas agréable, je ne laisserois pas si j'estois de ce sentiment de souhaiter de les entendre quelquefois [1]. »

Quelques mois plus tard, Vigarani confirmait au duc de Modène le renvoi des chanteurs : « les musiciens italiens ont reçu leur congé et sont déjà partis de Paris, après y être demeurés quatre ans sans avoir été appelés à la cour [2]. »

La petite troupe se dispersa aux quatre coins de l'Europe : G. Agostino Poncelli qui n'avait sans doute pas obtenu qu'on lui réservât sa place à la chapelle ducale de Venise, s'en fut à Vienne où il servit cinq années l'empereur, puis rentra en Italie [3]. Le vieux Tagliavacca regagna sans doute Mantoue, sa patrie. La Signora Anna Bergerotti se fixa à Rome et y fit une fin glorieuse en épousant un marquis. Le 10 juillet 1670, Constantin Huyghens mande à son neveu qui voyageait en Italie : « Surtout je souhaitte que vous vous informiez de nostre Signora Anna Bergerotti, que vous avez connue à Paris. Elle est mariée à quelque marquis, à ce qu'on dit. Dieu sçait de quel gros marquisat il est souverain ! ne manquez pas de

1. Ms. fr., 9360, f° 7. Des fragments de ce passage ont été cités en note d'une manière un peu inexacte par M. Ecorcheville dans son livre : *Vingt suites d'orchestre du XVIIe siècle français*, p. 25.

2. Lettre de Carlo Vigarani du 18 mars 1667 au cardinal Rinaldo d'Este : « I Musici italiani hanno ricevuto la licenza e son' partiti di giá da Parigi dopo 4 anni che non erano stati chiamati a la Corte. » Archives de Modène.

3. Bertolotti, *la Musica in Mantova*. Ricordi, p. 111.

la chercher, pour luy faire mes baise-mains, et sçavoir bien exactement en quel estat elle est et s'il y aura moyen d'entretenir encore avec elle quelque correspondance par lettres. Cela me viendroit à point pour quelque commerce musical dont j'ay besoin en ce pais là[1].... »

Gio. Carlo Rossi s'en retourna à Rome. En 1665, il y perdit sa femme la Signora Francesca Campana[2]. Les divers actes notariés, dressés à cette occasion, nous prouvent qu'il jouissait d'une petite fortune. Sa maison était décorée de tableaux de prix : une Flore de Léonard de Vinci, une Madone de Raphaël, des toiles de son ami Salvator Rosa, etc. Il possédait une belle bibliothèque et une véritable collection d'instruments de musique : quatre clavecins, signés des meilleurs facteurs de l'époque et richement décorés, trois épinettes, une guitare et une harpe... Gio. Carlo n'avait pas d'enfant, il s'attacha à un de ses neveux, Francesco Rossi, poète et érudit latiniste, secrétaire du cardinal Paluzzo Altieri, qu'il eut la douleur de perdre dans des conditions tragiques : Le 28 mars 1685, Francesco Rossi fut assassiné par un serviteur qui voulait le voler. Le vieux Gio. Carlo survécut de plusieurs années à ce drame et mourut, le 12 juin 1692, âgé d'environ 70 ans. Il fut enseveli auprès du corps de son frère bien-aimé, le grand Luigi Rossi, dans le tombeau qu'il lui avait fait construire en l'église Santa Maria in via Lata.

Nous ignorons ce que devinrent les autres artistes de la troupe italienne. Angelo Michele Bartolotti ne dut pas quitter la France avec ses compagnons, car il publia chez Ballard, en 1669, une « Table pour apprendre facilement à toucher parfaitement le théorbe[3] », sans doute le manuscrit que le

1. *Correspondance*, p. 56.

2. V. Cametti, *Documenti su la vita di Luigi Rossi. Sammelbände der I. M. G.*, 1912 (p. 22 à 26).

3. *Table | pour apprendre facilement | à toucher | le | théorbe | sur la Basse continue | composée par Angelo Michele Bartolomi* (sic) *Bolognese.* | A Paris | Par Robert Ballard... M.DC.LXIX. (In-4° obl., sans préface). Exemplaire aux armes de Louis XIV. Bibl. Nat. Vm8. 3. — On trouve dans un recueil de tablatures de guitare de la Bibl. Nat. Vm7 675 une *Sarabande* et une *Allemande d'Angelo Mikielo* (p. 72 et 79) qui voisinent avec des airs de Lulli, Gautier, Hofman et une sarabande de Luigi Rossi (p. 111).

chanoine Ouvrard recommandait si chaleureusement à l'attention de son ami Nicaise. Son talent de théorbiste ne pouvait causer aucune inquiétude à Lulli ; il demeura donc sans doute à Paris quelques années encore [1].

L'opéra italien était exilé de la cour de France avec ses interprètes. Désormais Lulli règne seul sur les destinées de la musique dramatique. Si des amateurs regrettent le temps d'Atto et de Leonora, si de Lionne, si de Nyert ou le duc de Mortemart demeurent fidèles au culte de Luigi Rossi et de la musique italienne, les fêtes de la cour ne se ressentent pas de ce goût d'une élite. Durant plus de dix ans, il ne sera plus question à Paris, ni à Versailles de chanteurs ultramontains. Si, dans les vingt dernières années du siècle, un mouvement italianisant se manifeste avec force dans la musique d'église, si Paolo Lorenzani s'attire les bonnes grâces du roi, s'il fait entrer à la chapelle quelques voix italiennes [2], l'omnipotence et la popularité de Lulli n'en souffrent aucunement. L'opéra français est son œuvre, sa chose. Les Parisiens ont déjà oublié les beaux jours de l'*Orfeo*, des *Nozze di Peleo*, de l'*Ercole Amante* ; ils semblent croire que l'opéra est sorti tout armé, tout paré, du cerveau de Lulli et ne doit rien à l'Italie. Les adversaires du Florentin en attribuent l'invention à Perrin et Cambert et ne se montrent pas plus équitables envers les œuvres italiennes auxquelles l'opéra français doit cependant la vie.

1. Fétis assure qu'il entra au service du prince de Condé, nous ignorons sur quoi il se fonde.

2. En particulier les chanteurs Antonio Favalli et Antonio Bagnera. (V. Ms. Clair., 814, p. 500, *Mercure galant*, 1687, janvier, p. 282, 1700, février, p. 184. Arch. Nat., Z¹ᵃ/486). (Communiqué par M. Michel Brenet).

CHAPITRE VII

INFLUENCE DES OPÉRAS ITALIENS SUR LE THÉATRE ET LA MUSIQUE EN FRANCE

I. Les tragédies de Machines. — *Andromède* (1650). — *La Comédie sans comédie* (1654). — *Les Amours de Jupiter et de Semélé* (1666).
II. Les Pastorales en Musique. — *Les Amours d'Apollon et de Daphné* (1650). — *Le Triomphe de l'Amour* (1657). — *La Pastorale d'Issy* (1659). — Les Pastorales de Lulli (1664-1668).
III. Les Ballets à grand spectacle. — Les Comédies-Ballets. — *Flore* (1669). — *Psyché* (1670).
IV. L'Opéra français. — Solution par Lulli du problème récitatif.

I

Ce ne fut pas en vain que Mazarin, durant plus de quinze années, déploya aux yeux des Parisiens les séductions des opéras. Les poètes, surpris par l'étrangeté des drames italiens, rêvèrent d'intrigues mettant en jeu toutes les puissances divines et infernales ; les musiciens s'ingénièrent à trouver « une manière nouvelle de réciter en chantant » ; le grand public, fasciné par les changements de scènes, les décors et les machines de Torelli et de Vigarani, réclama des magnificences semblables aux entrepreneurs de spectacles. Durant vingt ans, ce goût nouveau fut exploité sur le théâtre du Marais par d'habiles impresarios. Le public applaudit des pièces singulières où la qualité des vers importait peu, où le rôle de la musique se réduisait à quelques chansons, quelques airs, quelques danses, mais dont les machines et les décors faisaient tout l'attrait. Ces pièces étaient de véritables opéras sans musique récitative.

Ainsi que l'observe justement Victor Fournel, « la nature des sujets et des divertissements mêlés à l'action, autant que

la pompe du spectacle, justifie ce rapprochement. Comme les ballets, les pièces à machines ont contribué à l'avènement de l'opéra, et le théâtre du Marais pourrait être considéré comme le berceau de l'Académie Royale de Musique [1]. »

Il ne faudrait pas s'exagérer l'importance de ces pièces au point de vue musical ; on n'y rencontre rien qui ne se trouve déjà dans les ballets de cour antérieurs. L'habitude d'intercaler des chansons et même des danses [2] dans les comédies remonte fort haut et sur ce point l'*Orfeo* ne détermina aucune innovation. En revanche, l'influence des opéras italiens est manifeste au point de vue dramatique. Ce sont les mêmes sujets, les mêmes interventions de divinités rivales dans l'intrigue amoureuse, les mêmes procédés pour provoquer l'emploi des machines. De temps en temps, dans une circonstance pathétique ou joyeuse, un personnage chante. Qu'on remplace les lourds alexandrins par des vers plus souples, qu'on traite en récitatif les dialogues et les monologues, et ces tragédies de machines deviendront des opéras. Les compositeurs n'apprendront pas grand'chose à cette école, mais c'est au Marais que les futurs librettistes de l'opéra lulliste vont faire leur apprentissage.

Les pièces à grand spectacle représentées avant l'arrivée de Torelli à Paris offraient de piètres sujets d'admiration à ceux qui avaient pu voir, à Venise ou à Rome, les magnificences scéniques des architectes italiens. En 1640, la troupe royale avait joué *la descente d'Orphée aux Enfers* de Chapoton [3]. Cette

1. *Les contemporains de Molière*. Paris, Didot, 1875 (in-8°), tome III, p. XXIV.

2. V. en particulier *Les Nopces de Vaugirard ou les Naifvetez champestres. Pastoralle dédiée à ceux qui veulent rire, par L. C. D.* A Paris, chez Jean Guignard MDCXXXVIII. A la scène IV : « On joue des hautbois. » — « Les violons jouent un bransle pendant que Polydas parle et que les conviez dancent. » — « On joue la gaillarde, » etc... A l'acte II, sc. 3, Pancrace donne une sérénade à sa maîtresse en jouant de la flûte et du tambour. Si dans cette pièce la musique instrumentale tient une grande place, en revanche il est impossible d'y trouver un seul air chanté. M. Jules Marsan nous paraît donc avoir singulièrement exagéré l'intérêt de cette pièce en voyant en elle une sorte de prototype de notre opéra-comique. (*La Pastorale dramatique en France*. Paris, Hachette, 1905). V. aussi La Laurencie : *Les Pastorales en musique au XVII*e *siècle, Report of the 4*th *congress of the I. M. S.* London, Novello, 1912 (in-8°), p. 143.

3. *La Descente d'Orphée aux Enfers. Tragédie.* Paris, Toussaint Quinet, 1640 (in-4°), Bibl. Nat. *Réserve*, Yf 1467.

tragédie comprenait plusieurs vols de divinités, à peine moins grossiers que ceux dont les spectateurs des Mystères du XV[e] siècle faisaient leurs délices. L'année suivante, le cardinal de Richelieu inaugura le superbe théâtre qu'il avait fait construire avec la tragi-comédie de *Mirame*. Les contemporains crièrent au miracle et s'extasièrent sur la mise en scène. Pourtant la pièce était jouée devant un seul décor à l'italienne représentant un parterre encadré de colonnades, avec la mer à l'horizon [1]. Les machines consistaient en quelques vols et en un lever de soleil ; elles eussent paru bien insignifiantes aux spectateurs de Venise... On comprend dès lors l'enthousiasme des Parisiens pour les changements à vue réalisés par Torelli, pour ses machines portant à la fois dans les airs trente ou quarante personnages, pour ses décors variés et magnifiques.

Les comédiens du Marais virent dans le succès de l'*Orfeo* une occasion d'attirer la foule à leur théâtre. Ils reprirent l'*Orphée* de Chapoton. La pièce parut, en 1648, avec un titre nouveau : *La grande journée des machines ou le Mariage d'Orphée et d'Eurydice* [2]. Un habile architecte, Denis Buffequin, s'était chargé de construire des machines à l'italienne [3]. La pièce, présentée de la sorte comme une imitation de l'*Orfeo*, alors qu'elle lui était de sept années antérieure, eut un gros succès et ceux qui n'avaient pu pénétrer dans la salle, jalousement défendue, du Palais-Royal, se consolèrent en regardant au Marais les machines du *Mariage d'Orphée* que le livret proclamait « les plus belles et les plus extraordinaires que l'artifice des siècles présents et passés puisse inventer ». En 1640, la pièce de Chapoton comportait déjà quelques airs : Orphée chantait pour fléchir la rigueur des divinités infernales [4]. Les

1. V. Michel de Marolles, *Mémoires*. Amsterdam, MDCCLV, tome I, p. 235-237.
2. Bibl. Nat., *Réserve*, Yf 205.
L'argument de la pièce avait été publié quelques mois auparavant sous ce titre : « *Dessein du poème et des superbes machines du Mariage d'Orphée et d'Euridice qui se représentera sur le théâtre du Marais, par les comédiens entretenus par Leurs Majestés.* René Baudry, 1647.
3. Sur Georges et Denis Buffequin voir la substantielle notice biographique de Jal. *Dictionnaire critique*... et Rigal. *Le théâtre français*... pp. 312-313.
4. Il chantait une chanson à Caron et une autre à Pluton.

comédiens firent composer plusieurs morceaux nouveaux pour la reprise : le Soleil « comme inventeur de la musique » fit entendre « un air fait exprès dont les tons miraculeux, les réflexions hardies et les traits doux et perçans » ravirent les oreilles des auditeurs.

La pièce fut représentée jusqu'au Carnaval de 1648 avec succès : « les petits comédiens du Marais, — écrit dans son journal, Dubuisson-Aubenay [1], — jouèrent aussi avec leurs machines leur pièce d'Orphée qui est une belle chose, et ne prennent plus que vingt sous au parterre et quelqu'écu aux loges où premièrement ils prenoient demi-pistole ». Cette diminution du prix des places donne à penser qu'à cette date les recettes fléchissaient. C'est pourtant à l'*Orphée* de Chapoton que les comédiens du Marais auront de nouveau recours, en 1662, pour faire concurrence à l'*Ercole Amante* donné aux Tuileries.

Est-ce l'accueil fait à cette tragédie de machines qui engagea Anne d'Autriche et Mazarin à commander à Corneille *Andromède* pour le carnaval suivant ? on ne sait et la question est des plus obscures. Si l'on songe que Perrin, dans sa lettre à l'abbé della Rovere, affirme que Buti avait conseillé à Mazarin de faire traduire en français ses opéras, on peut se demander s'il ne fut pas question un moment de charger Corneille d'une adaptation française de l'*Orfeo*, destinée à être chantée au carnaval de 1648. En tout cas, si ce projet exista, il fut vite abandonné et l'on arrêta de laisser toute liberté à Corneille pour le choix du sujet, à condition que les machines et les décors de l'*Orfeo* trouveraient leur emploi dans la nouvelle pièce.

Le 6 juillet 1647, Lefèvre d'Ormesson note dans son journal : « Monsieur le Surintendant... nous confirma le bruit... qu'il travailloit au dessein d'une nouvelle comédie : *Andromède et Persée* [2]. » A l'automne, le jeune roi fut atteint de la petite vérole et l'inquiétude fut si grande que tous les prépa-

1. *Journal*, tome I, p. 8 (le 13 février 1648).
2. *Journal d'Olivier Lefèvre d'Ormesson*, édit. Chéruel, I, 386.

ratifs de fêtes furent interrompus. Le 20 décembre, Conrart écrit à Félibien : « On préparoit force machines au Palais Cardinal, pour représenter ce Carnaval une comédie en musique, dont M. Corneille a fait les paroles. Il avoit pris *Andromède* pour sujet et je crois qu'il l'eût mieux traité à notre mode que les Italiens ; mais, depuis la guérison du Roi, M. Vincent a dégoûté la Reine de ces divertissemens, en sorte que tous les ouvrages sont cessez [1]. »

En réalité, Mazarin se montrait assez mal disposé envers cette pièce dont les adversaires de l'*Orfeo* célébraient à l'avance les beautés. Il craignait sans doute, si elle remportait un grand succès, de ne plus pouvoir donner d'opéras à Paris. Il invoqua la raison d'argent et s'efforça de faire abandonner le projet. On crut généralement à un effet de la jalousie du ministre. « Monsieur de Lezeau m'apprit l'après-disnée, conte d'Ormesson, que la comédie à machines avoit estée rompue par la jalousie de Monsieur le Cardinal, parce que M. le Surintendant prenoit le soin des inventions que M. Incelin [2] donnoit ; qu'il les avoit fait voir à la Reyne sans luy monstrer et qu'il le savoit de M. Incelin [3] » ; quoiqu'il en soit de ce ragot, l'abandon d'*Andromède* est confirmé, le 2 janvier 1648, par le journal de Dubuisson-Aubenay [4] : « l'affaire de la comédie françoise d'*Andromède*, pour l'advancement de laquelle le sieur Corneille avoit reçu deux mille quatre cents livres et le sieur Torelli, gouverneur des Machines de la pièce d'*Orphée*, ajustandes à celles-ci, plus de douze mille livres, a esté derechef rompue ou intermise après avoir naguères esté remise sus. » Enfin, le 21 janvier, Dubuisson-Aubenay [5] nous donne un curieux renseignement dans un langage difficilement intelligible : « Un des jours suivans, la comédie d'*Orphée et Eurydice*, jouée au Palais-Royal tout l'hiver passé, avec machines, se fait françoise par le sieur Corneille qui pour cela a reçu deux mille

1. *Lettres de Conrart*, p. 110.
2. Louis Treslou Cauchon dit Hesselin, véritable intendant des fêtes de la cour.
3. *Journal* du 10 février 1648.
4. Tome I, p. 2.
5. *Journal*, I, p. 6.

quatre cents livres d'avance, et Torelli, conducteur des machines, plus de treize ou quatorze mille livres pour les raccommoder. La maladie du Roi survenant a rompu tout le dessein, qui en est demeuré d'en par là ; mais les petits comédiens du Marais ont joué la pièce d'*Andromède et Persée, la Délivrance*, un mois ou plus à présent expirant, avec machines imitées de celles de l'*Orphée* des Italiens. »

Il semble bien qu'il faille interpréter ainsi ce passage : la pièce de Corneille avait fait par avance beaucoup de bruit, les comédiens du Marais en profitèrent pour représenter une autre pièce intitulée également : *Andromède et Persée*, espérant que la similitude des sujets attirerait les curieux en grand nombre.

Corneille ne se tint pas pour battu ; en 1649, profitant de la rentrée du roi dans la capitale, il obtint, le 12 octobre, un privilège pour la publication de sa pièce [1] et, au Carnaval de 1650, la fit représenter par la troupe royale. Le samedi 26 février, la reine et le jeune roi allèrent « voir la comédie d'Andromède, jouée avec machines très belles dans la salle du Petit Bourbon [2]. »

Nous ignorons ce que Mazarin pensa de la pièce, mais elle ne dut lui plaire que médiocrement. *Andromède* est comme la réponse du génie dramatique français à la glorieuse manifestation italienne de l'*Orfeo*. Corneille, en quelques mots, rabat les prétentions de la musique qui lui semblent extravagantes. « Je ne l'ai employée, déclare-t-il dans sa préface, qu'à satisfaire les oreilles tandis que les yeux sont arrestés à voir descendre ou remonter les machines, ou s'attachent à quelque chose qui les empêche de prêter attention à ce que pourroient dire les acteurs... mais je me suis bien gardé de rien faire chanter qui fût nécessaire à l'intelligence de la pièce, parce que communément les paroles qui se chantent estant mal entendues des auditeurs pour la confusion des voix qui les prononcent ensemble, elles auroient fait une grande obscurité dans

1. *Dessein | de la tragédie | d'Andromède | représentée sur le théâtre | Royal de Bourbon.* Rouen, 1650 (in-4°), (Bibl. Nat., *Réserve*, Yf 3866).
2. *Journal de Dubuisson Aubenay*, t. II, p. 10.

le corps de l'ouvrage si elles avoient eu à instruire l'auditeur de quelque chose d'important. » On ne rencontre dans la tragédie de Corneille que des chœurs, des airs, et des dialogues sans intérêt dramatique[1] ; ces divers morceaux étaient l'œuvre du musicien poète Dassoucy, grand admirateur et ami de Luigi Rossi. Malheureusement il ne nous en reste que des fragments mutilés[2], tout à fait insuffisants pour permettre de juger les mérites de la partition.

L'*Andromède* présente une solution éminemment française du problème mélodramatique. La pièce ne réclame le secours de la musique que dans les instants où l'attention des spectateurs n'est pas occupée par le développement de l'intrigue ; la musique est un divertissement de l'oreille comme les machines sont une fête pour les yeux, mais, seule, la poésie a le droit de parler au cœur. En réalité, les spectateurs écoutèrent distraitement les vers de Corneille et s'enthousiasmèrent pour les machines de Torelli. La *Gazette* du 18 février ne tarit pas en éloges sur les changements de scènes, les vols de divinités, le combat de Persée et du monstre, la tempête et autres merveilles.

La tragédie de Corneille, si elle n'eût été écrite en alexandrins, eût pu faire un excellent livret d'opéra ; Quinault, avec un penchant moins marqué pour les situations héroïques, n'eût pas traité le sujet très différemment. La scène de sacrifice à Vénus, l'apparition de la déesse assise au milieu de son étoile, la tempête au cours de laquelle Andromède est emportée par les vents, la scène du combat de Persée et du monstre, commentée par les chœurs, l'apothéose et les noces de Persée et d'Andromède forment autant d'épisodes qui semblent détachés d'un opéra[3].

1. L'un d'eux fut édité séparément : « Air chanté aux grandes machines d'Andromède, à la gloire de nostre Monarque, par Pierre Corneille. » *Catalogue de la bibliothèque James de Rothschild*, par Em. Picot, tome I, p. 51.

2. V. les parties de *Taille* et de *Basse* des *Airs à quatre parties de Dassoucy*. Ballard. 1653 (Bibl. Nat., *Réserve*, Vm 7/275).

Dassoucy se vante quelques années plus tard d'avoir « donné l'âme aux vers de l'Andromède de M. de Corneille. » *Aventures burlesques* de Dassoucy, publ. par Colombey, Paris, 1858. *Introduction*, p. xxv.

3. On trouvera une description très complète d'*Andromède* dans l'intéressante brochure de M. Écorcheville : *Corneille et la Musique*. Paris, 1906, in-4°.

Corneille, avec un art consommé, parvint à utiliser les machines de l'*Orfeo*. Comme il le remarque lui-même dans sa préface, elles « ne sont pas dans cette tragédie comme des agréments détachés ; elles en font en quelque sorte le nœud et le dénouement et y sont si nécessaires que vous n'en sauriez retrancher aucune que vous ne fassiez tomber tout l'édifice. »

Andromède allait servir de modèle aux nombreuses pièces à grand spectacle montées sur le théâtre du Marais. *Ulysse dans l'île de Circé* de Boyer [1], représenté la même année qu'*Andromède*, témoigne des mêmes tendances : les machines sont la raison d'être du drame et la musique n'y joue qu'un rôle extérieur et décoratif [2]. Pourtant Boyer semble avoir eu plus confiance que Corneille dans le pouvoir expressif de la musique : Circé, délaissée par Ulysse, chante des stances désolées [3] :

> Rare présent des cieux, merveilleuse puissance
> Qui m'a fait consentir une si dure absence,
> Redonne Ulysse à mon amour.
>
> . . . .
>
> Et j'attans seulement la fin de mon supplice,
> De ma mort ou de son retour.

puis, sans interruption, déclame :

> Son seul retardement fait obstacle à ma flamme... etc.

Il ne manque que de convertir en *recitativo secco* ces vers parlés pour avoir une véritable scène d'opéra.

A mesure que les années passent, la musique prend toujours plus d'importance dans le drame. On peut, en 1654, mesurer le chemin parcouru depuis *Andromède*, en jetant les yeux sur *la comédie sans comédie* de Quinault [4].

1. *Ulysse | dans l'isle de Circé | ou | Euriloche | foudroyé | Tragicomédie | Représentée sur le théâtre des Machines du Marais. | Dédiée à Monseigneur | le Prince de Conty* | A Paris | chez Toussainct Quinet..., MDCL (in-4°).

2. V. par exemple à l'acte I, sc. 8, la « chanson des Syrènes ».

3. Acte IV, sc. 6, p. 86.

4. *Le théâtre de Monsieur Quinault*. Paris, MDCCXXXIX, tome I, p. 360 et suiv. M. Victor Fournel a publié des fragments de cette pièce dans ses *Contemporains de Molière*, tome III, p. 75 et suiv.

La troupe du Marais s'était une fois de plus dissoute, puis reconstituée ; désireuse de prouver aux Parisiens de quoi elle était capable, elle commanda à Quinault ce qu'on appelait alors un ambigu de comédie, de pastorale et de tragi-comédie. Le prologue donne la clef de cette pièce singulière. Les acteurs Hauteroche et La Roque, amoureux des filles du marchand La Fleur, offrent à ce dernier de lui prouver leurs mérites en se montrant à lui dans les rôles les plus divers. Ils lui jouent donc successivement : la pastorale de *Clomire*, la tragédie de *Clorinde*, la comédie du *Docteur de verre* et la tragi-comédie d'*Armide et de Renaud*.

Comme dans la plupart des comédies du temps, le prologue renferme quelques airs. Le valet Jodelet chante burlesquement et les amants célèbrent leur amour par un charmant duo, mais rien dans tout cela n'est nouveau ; en revanche, la tragi-comédie est fort curieuse ; on peut la considérer comme l'esquisse du IIe acte d'*Armide*, le dernier opéra de Quinault (1686). Dans le Prologue, La Roque annonçait ainsi ce spectacle :

Enfin sur ces essais notre troupe enhardie
Fera voir un sujet de Tragi-Comedie
Où nous pourrons encore mesler pour ornemens
Des machines en l'air et des concerts charmans.

Le programme sera exécuté de point en point et permettra au spectateur non seulement d'apprécier la variété des talents de la troupe mais aussi d'admirer le génie de Quinault et l'art avec lequel il traite les sujets pastoraux. Les vers fluides et voluptueux de la tragi-comédie *Armide et Renaud* annoncent déjà l'auteur d'*Atys* et d'*Amadis*.

La pièce commence d'originale façon. Armide apparaît tout à coup dans les airs et ordonne à ses démons de préparer la scène. Aussitôt « le théâtre se change en une isle délicieuse où l'on peut passer par un pont magnifique et Armide descend en mesme temps. » La magicienne évoque l'ombre d'Hydraot qui sort de terre.

Renaud, enfermé dans « l'isle enchantée » se laisse aller à une douce songerie :

Ce gazon que cette eau vient baiser doucement
Semble ici m'inviter à rêver un moment.

Un triton et une sirène s'approchent en nageant et lui viennent chanter de tendres exhortations :

Il faut aimer
C'est un destin inévitable
Il n'est point de cœur indomptable
Que l'Amour ne puisse enchainer.

Bercé par ce chant harmonieux « Renaud s'endort et le triton et la sirène continuent à chanter :

Que de plaisir
Amour fait trouver dans ses chaînes...

Armide survient, elle va frapper Renaud quand l'Amour paraît : il arrête son bras, lui prédit qu'elle aimera celui qu'elle veut tuer, lui décoche une flèche et s'envole. Renaud en rêvant parle d'Armide. La magicienne s'avoue vaincue, elle ordonne à Cupidon de les emporter tous deux. « Quatre petits amours descendent sur le théâtre et deux ayant pris Renaud et les deux autres Armide, ils les enlèvent sous la conduite de l'Amour. »

Sous l'influence des opéras et des ballets italiens représentés à la cour entre 1654 et 1662, la musique envahit les tragédies de machines. Les essais de pastorales, que nous étudierons plus loin, donnent aux compositeurs confiance en leurs forces et, rapidement, les symphonies et les chants, que Corneille voulait reléguer dans un rôle subalterne, prennent le pas sur la poésie. C'est peut-être pour protester contre cette tendance que le vieux Corneille, en écrivant *la Toison d'Or*, accorda moins de place encore à la musique que dans *Andromède*. On sait comment, à l'occasion des fêtes du mariage royal, le marquis de Rieux de Sourdeac fit représenter, en son château du Neubourg, près d'Evreux, la pièce de Corneille par les comédiens du Marais, à l'automne de l'année 1660 [1]. Sourdeac avait

1. Sur les représentations de *la Toison d'Or* au Neubourg on peut lire un charmant article plein de détails inédits de V. et M. Delavigne : *Un grand Seigneur au XVII*e *siècle. Le Marquis de Sourdeac. Revue Hebdomadaire*, 1911, 25 novembre. — Je me permets

fabriqué lui-même les décors et les machines qui étaient magnifiques. Il en fit don aux comédiens qui, de retour à Paris, donnèrent la pièce avec un succès éclatant auquel la musique n'eût presque aucune part [1].

Quelques années plus tard, en 1666, *les Amours de Jupiter et de Sémélé* [2] de Boyer marquent l'avènement tout proche de l'opéra français. Des symphonies accompagnent et commentent les jeux de machinerie. Des trompettes et des clairons saluent l'arrivée de Melpomène — « Thalie descend du Parnasse sur une nüe en jouant du tambour de basque auquel se mesle le concert des violons. » Des musettes et des hautboys sonnent « un air fait exprès pour la pastorale » pendant qu'Euterpe descend du Parnasse. Les airs naissent au milieu du récit.

THALIE : C'est sur ce digne espoir, grand Dieu, que je commence
Et je prends pour ma gloire une entière assurance.
Chanson pour Thalie
Sur le lut et sur la musette... etc.

Toutes les Muses chantent ainsi à tour de rôle ; puis Melpomène évoque les fureurs poétiques « qui dansent une entrée de ballet ». C'est là un véritable prologue d'opéra lulliste, il n'y manque que le récitatif. L'acte I commence par un concert de voix et d'instruments, les Heures chantent à Sémélé :

Voici la brillante déesse
Qui vous vient annoncer la naissance du jour.
Princesse, un jeune cœur, tout enflammé d'amour,
Peut-il avoir tant de paresse !

Chaque scène de cet opéra déclamé contient des chants, des dialogues, des chœurs. A tout moment les airs et les symphonies surgissent au cours de l'action. Il y a assurément autant,

seulement d'y relever une petite erreur : la musique n'était certainement pas l'œuvre de Lulli.

1. V. le compte rendu enthousiaste de Loret dans *la Muze historique* du 19 février 1661, éd. Livet, III, p. 323.

2. Imprimé chez Toussaint Quinet (in-8°). (Bibl. Nat., Yf 3730).

sinon plus de musique, dans cette « tragédie[1] », que dans les pastorales de Perrin et de Cambert. Comme il était fort difficile aux comédiens du Marais de trouver dans leur troupe assez d'acteurs capables de chanter les fragments musicaux que comportait la pièce, ils s'étaient avisés de l'expédient suivant : arrivé au passage qui devait être chanté, l'acteur se taisait et se contentait de mimer son rôle, tandis qu'un musicien dans la coulisse faisait entendre l'air à sa place[2].

Au point de vue de l'histoire du théâtre lyrique, les pièces de Boyer et de ses émules sont beaucoup plus intéressantes que les comédies-ballets de Molière. Celui-ci fait seulement intervenir les chants, les danses et les symphonies dans les entr'actes ou bien explique de façon naturelle leur introduction dans l'action. Au contraire, dans les tragédies de machines, le discours d'un personnage s'interrompt pour faire place à un air ou à une chanson. Que la déclamation parlée devienne déclamation chantée et l'opéra français prendra vie[3].

II

Pendant que les poètes dramatiques fournissaient les comédiens du Marais d'imitations plus ou moins réussies des opéras

1. Le livret ne nomme pas l'auteur de la partition, il dit seulement : « La composition de la musique faite par un des plus grands génies du Royaume. » C'était, semble-t-il, Louis de Mollier qui par la suite composa la musique de plusieurs tragédies de machines ; notamment celle du *Mariage de Bacchus et d'Ariane* représenté au Marais en janvier 1672. V. *Mercure Galant*, 1672, tome I, p. 110.

2. Ainsi à la fin de la pièce Jupiter « s'avance sur le milieu du théâtre *pendant qu'on chante* ces paroles :

Ne craignez plus un Dieu dont l'éclat dangereux
Vient d'embraser un objet plein de charmes. »

. . . .

Après quoi « Jupiter ordonne *en parlant* à la Renommée d'aller publier le destin de Sémélé » afin

« ..... que toute autre mortelle
Porte envie aux honneurs d'une si belle mort »

3. Nous n'avons pas cru devoir continuer l'étude des tragédies de machines, les pièces de De Visé : *Les Amours du Soleil* (1671) ou le *Mariage de Bacchus* (1672) ne nous apprenant rien de nouveau et subissant elles-mêmes l'influence des comédies ballets de Molière. Sur ces pièces voir Victor Fournel, *op. cit.*

italiens et faisaient leur apprentissage de librettistes, quelques musiciens cherchaient le secret de composer des opéras sur des paroles françaises. Si l'on en croit le Père Ménestrier, dès 1646, à Carpentras, l'abbé Mailly, secrétaire du cardinal Bichi, aurait écrit « quelques scènes en musique récitative pour une tragédie d'*Achebar, roi du Mogol*[1] » ; mais il ne s'agit ici que d'intermèdes lyriques pour la représentation d'une tragédie et non d'un véritable opéra.

La première *comédie en musique* que nous rencontrons est de quelques mois postérieure aux représentations de l'*Orfeo*[2]. Elle est l'œuvre d'un artiste qui, tout à la fois poète et compositeur, versé également dans la connaissance des musiques italiennes et françaises, était tout désigné pour mener à bonne fin une telle entreprise : Dassoucy.

Charles Coypeau, sieur Dassoucy, jouissait à cette époque d'une grande renommée. On lui faisait partager avec Scarron le titre d'Empereur du Burlesque et son luth charmait les oreilles des Grands[3]. Louis XIII avait aimé ses airs et, par la suite, Madame Royale de Savoie, musicienne accomplie, le couvrit de sa protection. Il était fort estimé de tout le monde pour son talent de compositeur et c'est à lui qu'on s'adressa, en 1648 ou 1649, pour mettre en musique les intermèdes de l'*Andromède* de Corneille. Dassoucy s'était dès l'abord rangé parmi les admirateurs de l'*Orfeo* et l'on a vu quel sonnet enthousiaste il avait adressé à Luigi Rossi.

Sans doute, cette représentation fit sur lui grande impression, car il composa et publia, en pleine Fronde, chez l'éditeur Antoine de Rafflé, *les Amours d'Apollon et de Daphné*, *comédie*

1. *Des Représentations en Musique*, p. 177.

2. Si on accepte la date de 1650 écrite sur le seul exemplaire que nous avons pu découvrir à la Bibl. de l'Arsenal. Il est à noter que Beauchamp et La Vallière donnent cette même date, sans fournir d'ailleurs de références. *Recherches sur les théâtres de France*. Paris, MDCCXXXV, in-f°, II, 191. *Ballets, opéra, et autres ouvrages lyriques*, MDCCLX, (in-8°), p. 67. — Comme nous le verrons plus loin, tout nous porte à croire que cette date est exacte.

3. On peut consulter sur Dassoucy : Colombey, *préface* aux *Aventures de Dassoucy*. Paris, Delahaye, 1858, in-8°. Beauchamp, *op. cit.*, p. 192 et suiv.

J'ai découvert une très curieuse correspondance de Dassoucy que je me propose de publier prochainement.

en musique dédiée au Roy[1]. Il ne fut récompensé de sa peine que trois ans plus tard lorsque le Roi fut rentré dans Paris[2]. Encore est-il fort douteux que la pièce ait jamais été jouée, mais l'essentiel est que, dès 1650, Dassoucy ait présenté une solution du problème qui commençait à préoccuper les esprits ; cette solution est tout simplement celle de l'opéra-comique.

Un Prologue pour le Roi ouvre la pièce. Il est écrit sur le ton emphatique des récits à la louange des monarques qu'on trouve dans tous les ballets de cour du temps.

Arreste beau soleil ta course vagabonde,
Fixe-toi dans les cieux.
Un astre bien plus beau pour la gloire du monde
Nous luit en ces bas lieux.....

La comédie proprement dite est entièrement traitée en style burlesque. Apollon et l'Amour se disputent, au premier acte, sur un ton aigre-doux. Cupidon nargue le fils de Latone :

Depuis quand Monsieur Apollon
Portez-vous ce grand espadon
Et ce beau poignard à coquille
Avec ce superbe hoqueton ?
Vous seriez plus meschant qu'Achille
Si vous aviez une jambe de bille[3],
Un bras de fer et du poil au menton.
Apollon : Voyez un peu cette chenille...

1. *Les Amours | D'Apollon | et de Dafné | Comédie en musique | Dédiée au Roy par le sieur Dassoucy.* A Paris | *De l'imprimerie d'Antoine de Rafflé, rüe du Petit-pont, au Chaudron*, (in-12). Bibl. de l'Arsenal, *Réserve*, 10951. B. L.) — La date de 1650 écrite anciennement sur ce livret rarissime est tout à fait probable. Il est à noter que la première édition de l'*Ovide en belle humeur* est de 1650 (Privilège du 18 février) (Coll. H. Prunières) Dassoucy qui venait de composer la musique d'*Andromède*, se trouvait donc en plein mouvement melodramatique. Il est aussi à noter que la comédie en musique de Dassoucy est visiblement tirée du poème burlesque : les *Amours d'Apollon et de Daphné* de l'*Ovide en belle humeur* (p. 90 et suiv.).

2. *Comptes royaux*. Année 1653. « Au sieur Dassoucy la somme de 300 l. dont le Roy luy a faict don. » B. Nat., *Cinq Cents Colbert*, 106, f° 472 v°.

3. Comparer avec l'*Ovide en Belle Humeur*, p. 91 (*Amours d'Apollon et de Daphné*) :

« Il ne manquoit plus à ce Dieu
Qu'une emplastre noire sur l'yeu,
Avec une jambe de bille,
Pour estre plus meschant qu'Achille »

Bien entendu ces vers sont déclamés. De la sorte Dassoucy tourne le problème du récitatif français, il ne fait chanter que les airs, les dialogues et les chansons dont il émaille sa pièce et qui surgissent, çà et là, comme dans les opéras-comiques du XVIII[e] siècle.

L'Amour menace Apollon puis « se retire et Apollon chante cette chanson » :

Je me ris de tes traits,
Je me ris de tes charmes,
Je ne crains pas tes armes,
Pauvre dieu des attraits,
Je me ris de tes charmes,
Je me ris de tes traits......

Daphné entre alors en chantant :

Fy de l'amour et de ses lois
Ce tyran dans mon cœur n'aura jamais de place
Je n'aime que la chasse...

Apollon, à cette vue, est saisi d'amour et monologue pendant que Daphné continue à chanter. L'acte finit par un air de l'Amour :

Mortels ne suivez pas ce dieu de la lumière
Vous feriez un faux pas.......

Le deuxième acte commence par un long dialogue entre Apollon et l'Aurore. Apollon sort pour se parer et Cupidon se moque de lui en chantant. Le dieu revient superbement vêtu et se fait admirer de l'Aurore qui lui affirme qu'il peut risquer sa demande à Daphné. Celle-ci paraît à ce moment. Alors s'engage un dialogue en musique.

« *Apollon chante :* Où courez-vous, belle nymphe ! arrestez,
Je suis le grand dieu des clartez
Qui vous apporte la lumière.
Arrestez un moment,
Le Dieu qui tout éclaire
Ne demande à vos yeux qu'un regard seulement.

Daphné chante : Beau dieu que je révère
Pour contempler un soleil si brillant
Trop foible est ma paupière ;
Comme un Icare téméraire
Je me pourrois brusler à votre éclat charmant ».

Le dialogue musical se poursuit assez longtemps sur ce ton : Apollon déclare sa flamme en un air de cour des plus pathétiques : « Absent de vous je ne puis vivre » mais Daphné s'enfuit. Désolé, Apollon « poursuit sans chanter » :

Elle fuit la cruelle
O mortelle douleur !...

et quitte la place, salué par les railleries de l'Amour qui chante :

Grille, grille,
Brusle, pétille
Et grésille dans tes draps.
Poste, poste,
Tracasse et trotte,
Tu perds ton temps et tes pas.

L'acte III débute comme les précédents par un dialogue parlé entre Apollon et le fleuve Pénée, père de Daphné, puis la Nymphe entre en scène en chantant :

Amant que ta poursuite est vaine
Tu perds ton temps et ton loisir,
Tu ne pouvois plus mal choisir
Car la chasse est tout mon plaisir
Quand le plaisir passe la peine.
Elle ne chante plus.

Je suis lasse et cette fontaine
M'offre un beau lieu tout à propos
Pour y prendre un peu de repos.

Elle s'endort. Survient un satyre qui, voyant la belle sans défense, se met en devoir de prendre « aux crins l'occasion [1] »,

1. Prétexte pour Dassoucy à tirades obscènes ! On se demande comment Dassoucy osait se permettre de telles licences dans une pièce dédiée au jeune roi.

mais il entend venir Apollon et s'enfuit. Le dieu chante aux échos son amour malheureux. Il aperçoit la Nymphe, s'approche d'elle et berce son sommeil d'un air italien [1].

Dormite, belli occhi,
Dormite, dormite,
Mà non dormite più, stelle crudeli !
Mirate, mirate
Le mie ferite.

Daphné s'éveille et le repousse. Apollon se fait pressant, elle invoque son père Penée et est changée en laurier. Le dieu exhale son désespoir en un monologue qui finit par une « chanson » :

O douleur, ô fureur
Viens vanger en mon cœur
Daphné trop longtemps poursuivie !
Toy qui me l'as ravye,
Ingrat Amour,
Cruel, perdant le jour
Ne puis-je perdre la vie !

Daphné, bien que changée en laurier, lui prodigue en chantant les consolations, mais Apollon désespéré reprend l'air ci-dessus, puis déclare :

Mais les dieux ne peuvent mourir
Il faut pleurer, il faut souffrir.
. . . .
Je t'aimerai pourtant sous cette écorce dure
De l'arbre de mon cœur tendrement adoré,
Autant que dureront les Dieux et la Nâture
D'un verd obscur ton chef sera paré,
Sans que le chaud, ni la froidure
Puissent jamais flétrir la chevelure
De ton beau front à Phébus consacré.

L'Amour conclut par la chanson qui finissait déjà l'acte I :

1. Rappelons qu'il y avait des scènes de sommeil dans l'*Egisto* de 1646 et dans l'*Orfeo* de 1647.

Mortels, ne suivez pas ce dieu de la lumière
Vous feriez un faux pas ;
Vous êtes les enfants de mes charmants appas,
Ne méprisez pas vostre père
L'Amour dans sa colère
Vous pourroit donner le trépas.

Nous avons longuement décrit cette petite pièce, parce qu'elle est la première en date que nous rencontrions, parce qu'elle n'a jamais encore été étudiée [1], enfin parce qu'elle présente une solution originale du problème mélodramatique.

La langue française avec ses syllabes muettes, son faible accent tonique, ses qualités de précision et de fermeté, se prête assez mal à la déclamation lyrique. Dassoucy, en intercalant des airs dans le dialogue parlé, ne fait que revenir d'instinct à la pure tradition française, à la conception qui, au XIIIe siècle, inspira le *Jeu de Robin et de Marion*, et qui, au XVIIIe siècle, va faire éclore les chefs-d'œuvre des Philidor, des Grétry, des Dauvergne... L'influence de l'opéra italien sur cette première tentative est évidente. Dassoucy se cache si peu d'imiter les ultramontains qu'il insère un air de sommeil sur des paroles italiennes au milieu de sa pastorale.

Les musiciens et les poètes qui, au cours des années suivantes, s'efforcèrent de composer des comédies lyriques, n'osèrent aborder franchement le problème du récitatif. Pénétrés de cette idée que la musique ne saurait narrer et voulant, d'autre part, « créer quelque chose qui donnât l'illusion d'être un drame » lyrique [2], ils imaginèrent de former des pièces en cousant bout à bout des airs, des chansons et des dialogues. Ce travail donnait plus de peine au librettiste qu'au musicien. Ce dernier n'avait pas à faire œuvre de novateur, il mettait en musique une série de couplets semblables à ceux qu'il prenait ordinairement pour sujet de ses compositions et, si ces divers morceaux prenaient une signifi-

1. Beauchamp et La Vallière en donnent le titre (très approximatif) sans décrire la pièce et aucun historien du théâtre lyrique ne semble y avoir prêté attention.
2. Quittard, *La première comédie française en musique*, *S. I. M.*, 1909, mai et juin.

cation dramatique, le mérite n'en revenait pas à lui mais au poète qui avait su les assembler ingénieusement.

Les poètes se trouvaient fort bien préparés à ce genre de travail par une mode singulière qui sévissait vers le même temps. On fabriquait laborieusement des *comédies de proverbes* [1], où tirades et dialogues étaient faits de proverbes ajustés bout à bout, des *comédies de chansons* où il n'y avait « pas un mot qui ne fût un vers ou un couplet de quelque chanson [2] ». Justement c'est un auteur de pièces semblables qui est le librettiste de la première pastorale entièrement chantée que nous connaissions : *Le Triomphe de l'Amour* de Charles de Beys et La Guerre [3].

Charles de Beys, poète famélique « qui n'eût jamais valant un Jacobus [4] », grand ivrogne au demeurant, n'était pas dépourvu de talent. Il connaissait assurément Dassoucy qui aimait comme lui à fréquenter les cabarets et les tripots. De Beys devait être encore sous l'impression de la lecture des *Amours d'Apollon et de Daphné*, quand il écrivit sa pièce à la demande du musicien Michel de La Guerre. Ce dernier était organiste à la Sainte Chapelle, luthiste fort prisé dans le monde et auteur de quelque renom. Il prenait une part active aux concerts qui se donnaient en la maison de Pierre de la Barre, « organiste du Roy et grand homme en son mestier [5] »

1. V. *La | comedie | de | Proverbes. Pièce comique* | (par Montluc) | A Troyes | chez Nicolas Oudot | (3e édition), MDCLIV, Bibl. Nat., Yth 3699. — La première édition est de 1633. — Montluc est le pseudonyme du fameux comte de Cramail, grand amateur de théâtre et de ballets.

2. *La | comédie | de | chansons* | A Paris | chez Toussaint Quinet | 1640, in-12 (Bibl. Nat., *Réserve*, Yf, 4089). *Avertissement aux lecteurs sur la comédie de chansons*. Cet ouvrage est ordinairement attribué à Charles de Beys, mais il semble prouvé que Sorel en est le véritable auteur. V. Emile Roy, *La vie et l'œuvre de Charles Sorel*. Paris, 1891, p. 422.

3. M. Quittard a publié le texte de cette petite pastorale avec un intéressant commentaire dans les numéros de mai et juin 1909 de la Revue *S. I. M.* M. Quittard pensait avoir découvert, le premier, l'existence de cette pièce. En réalité Beauchamp avait déjà non seulement donné le titre complet de l'édition de 1657, mais, à la date de 1655, signalé le passage de la *Gazette* relatant l'exécution de cette œuvre au Louvre (*Recherches* (in-fo), III, p. 64 et 65). Enfin Nuitter et Thoinan dans leur ouvrage sur les *Origines de l'Opéra français* avaient fait mention de cette représentation d'après un passage du Ms. fr. 25465 de la Bibl. Nat. (page LII, note 1).

4. Epitaphe de Charles de Beys par Loret, *Muze historique* du 4 octobre 1659.

5. Michel Brenet, *Les concerts en France*, p. 59.

où il devait entendre chanter des airs italiens par la fameuse cantatrice Mademoiselle Anne de La Barre, la fille du maître de céans[1]. A ces concerts, La Guerre rencontrait aussi le compositeur Granouillet, sieur de la Sablière, artiste fort médiocre mais qui fut des premiers à écrire des pastorales lyriques et qui devait, par la suite, disputer à Lulli le privilège de l'opéra.

Le Triomphe de l'Amour sur des bergers et bergères fut chanté, le 22 janvier 1655, au Louvre, dans l'appartement du cardinal Mazarin, par la musique du roi « en présence de Leurs Majestez, de Monsieur et de son Eminence[2] ».

Il semble bien que cette idylle fort peu dramatique fut exécutée en concert et non jouée sur un théâtre[3]. La pièce ne fait intervenir que cinq personnages : Cupidon, deux bergers et deux bergères. On peut résumer ainsi l'argument de la pastorale. « Climène mesprise Lysis qui l'aime ; Philandre mesprise Climène qui l'ayme. Cloris aime Lysis ; Lysis la méprise. Philandre ayme Cloris, Cloris mesprise Philandre ». Survient Cupidon qui d'un « coup de ses flesches » change ces dispositions contraires. Lysis et Climène s'accordent amoureusement ainsi que Cloris et Philandre. « Et chacun après concluent séparément et tous ensemble de demeurer à jamais sous l'empire d'Amour ».

Cette idylle suit dans son plan le dispositif le plus simple des pastorales depuis l'*Aminta*. Nous avons déjà rencontré sur notre chemin une comédie musicale construite sur une intrigue amoureuse presque aussi rudimentaire, c'est l'opéra *Nicandro et Fileno* chanté, au carnaval de 1645, à la cour de France. Toutefois dans cette pièce on trouvait des discussions des raisonnements, autre chose que des chansons ajustées bout à bout.

1. Il est à noter que Dassoucy était lui aussi en rapport avec les de La Barre. Quelques années plus tard les fils de La Barre recueillirent Dassoucy sortant de prison et lui vinrent généreusement en aide. V. *La prison de M. Dassoucy* publ. dans l'édition Colombey des *Aventures burlesques*, p. 436 et 439.

2. *Gazette* de janvier 1655, p. 127.

3. Loret, dans sa *Muze historique* du 23 janvier, parle expressément du « Concert du Sieur La Guerre ».

Charles de Beys s'est acquitté de sa tâche avec adresse et est arrivé à joindre les petits airs et les dialogues de manière à donner au tout un semblant d'action dramatique[1]. Ce qui frappe d'abord dans cette petite pastorale de cent trente vers, c'est la rigueur de la symétrie. Les quatre premières scènes sont exactement construites sur le même plan ; en sorte que la même musique pouvait servir à ces quatre dialogues qui forment à peu près la moitié de la petite pièce.

Sc. I.

Climène, Lysis.

Cl. Hé quoy, Lysis, ne veux-tu pas
Cesser de me poursuivre ?
L. Il faut pour quitter tes appas,
Que je cesse de vivre.
Cl. Tu me flates en vain, de grâce, laisse-moy.
L. O Dieux ! puis-je obéir à cette dure loy !
Cl. Après tant de froideur, après tant de refus,
Lysis, à mon amour en vain tu dois prétendre,
Je te chasse, en trois mots : mon cœur est à Philandre.
Je ne sçaurois changer, va-t'en, n'espère plus.
L. Son cœur est à Philandre ; ô dangereux rival !
De mon plus grand bonheur, tu m'ostes l'espérance,
Tu fais périr le fruit de ma persévérance,
Tu ravis tout le bien et tu laisses le mal.

Sc. II.

Climène, Philandre.

Cl. Je ne sçaurois plus te celer
Mon amoureux martyre.
Ph. Tu le devrois dissimuler,
Et souffrir sans le dire.
Cl. Ingrat, és-tu fâché si je t'ouvre mon cœur ?
Ph. Non, mais je ne puis pas soulager ta langueur.
Cl. Le malheureux Lysis tous les jours suit mes pas,
Et ne sçauroit jamais rien avoir de Climène.

1. En 1661, l'auteur de *L'inconstant | vaincu | Pastorale | en | chansons* | A Paris, chez Jean Guignard | sera beaucoup plus adroit encore, il composera une petite pièce assez mouvementée avec des vers empruntés à des chansons et des airs en vogue. Ce livret rappellera étonnamment les pastorales de Beys et de Perrin, il aurait pu aisément être mis en musique par le premier compositeur venu (Bibl. Nat., Yf 6847).

J'éprouve en mesme temps son amour et ta haine,
Il me donne la mort, tu causes mon trépas.
Ph. Après avoir cent fois enduré le mespris,
Tu devrois apporter du remède à ta peine,
Climène fuit Lysis et Lysis suit Climène,
Moy je laisse Climène et je cherche Cloris.

Sc. III.

Cloris, Philandre.

Cl. Je suis lasse de tes soupirs,
Ta passion m'offense.
Ph. Dois-tu condamner mes desirs,
Blasmes-tu ma constance ?
Cl. Ay-je sujet d'aymer ton importunité ?
Ph. Cruelle tu fais tort à ma fidélité.
Cl. Philandre, pour t'aimer, en vain tu me choisis,
De tes soins importuns je me sçay bien defendre,
Philandre fuit Climène et je laisse Philandre,
Tasche de te guérir, mon cœur est à Lysis.
Ph. Son cœur est à Lysis, que je suis malheureux !
Tu suis Cloris, Philandre, et tu laisses Climène,
A qui te veux du bien, tu portes de la haine ;
Et qui te veux du mal rend ton cœur amoureux !

Sc. IV.

Cloris, Lysis.

Cl. N'est-ce pas assez que mes yeux
Te découvrent ma flâme ?
L. Tes paroles m'apprendront mieux
Les ardeurs de ton âme.
Cl. Je t'adore, Lysis, tu fais naistre mes feux.
L. Cherche un autre berger à qui donner tes vœux.
Cl. Que je cherche un berger à qui donner mes vœux ;
Après t'avoir suivy, Lysis, je n'en puis prendre ;
Afin de te chérir, j'ay mesprisé Philandre,
Je brusle de ta flâme, il brusle de mes feux.
L. Que l'amour fait icy de contraires effets,
Si l'on ne t'aime pas, Lysis en est de mesme ;
Climène fuit Lysis et cependant il l'aime,
Allons prier l'Amour qu'il nous donne la Paix[1].

Le reste de l'idylle est traité suivant les mêmes principes de balancement symétrique. A la rigueur, le compositeur

1. *Le Triomphe de l'Amour* (1657) (pp. 5-8) B. N. *Rés.*, Yf. 1219.

n'eut à mettre en musique que le principal couplet du prologue (6 vers), un dialogue (14 vers), un chœur (4 vers), un récit (4 vers), un dialogue (8 vers) et un chœur (6 vers), c'est-à-dire à dépenser moins d'imagination créatrice que dans la moindre scène musicale à plusieurs personnages d'un ballet de cour. Il est même curieux de voir Charles de Beys, comme plus tard Perrin, s'ingénier ainsi à épargner au compositeur la peine de mettre en musique les textes d'un intérêt tant soit peu dramatique, alors que, dans les ballets du temps, on rencontre des récits et des dialogues d'une forme expressive et faisant déjà pressentir le récitatif lulliste [1].

Le mérite de La Guerre est donc fort mince. Au reste tous les musiciens contemporains : Cambert, Boesset, Lambert, Sablière, s'exerçaient comme lui à composer sinon des idylles développées, du moins des scènes de bergers et des dialogues amoureux. L'intérêt de ces petits morceaux est médiocre. Il est visible pourtant que la forme s'assouplit, qu'elle devient plus mélodique, plus nuancée, plus expressive. Comme le note fort bien le Père Ménestrier : « il y a plusieurs dialogues de Lambert, de Martin, de Perdigal, de Boesset et de Cambert qui ont servi pour ainsi dire d'ébauche et de prélude à cette musique que l'on cherchoit et qu'on n'a pas d'abord trouvée [2]. »

Le Triomphe de l'Amour fut bien accueilli à la cour. Deux ans plus tard, on le reprit et, cette fois, il fut chanté sur une scène. Deux personnages nouveaux, Tirsis et Philis, vinrent renforcer les ensembles, sans rien changer à l'action primitive. Nous ne savons rien de cette représentation du 26 mars 1657, que le grand public semble avoir toujours ignorée. Les musiciens français ne laissèrent pourtant pas de s'y intéresser. Robert Cambert, organiste lui aussi, et qui appartenait au même groupe artistique que La Guerre, chercha à l'imiter. Il se garde bien d'ailleurs de l'avouer lorsqu'il raconte ses propres recherches dans la voie de la pastorale en mu-

1. V. en particulier les récits de Cambefort pour le *ballet de la Nuit*, en 1653. Nous en avons publié quelques-uns dans notre étude sur Cambefort. *Année musicale 1912*.
2. *Des représentations en musique*, p. 178.

sique : « Ayant toujours eu pensée d'introduire les comédies en musique comme on en faisoit en Italie, je commençay en 1658, à faire une élégie à trois voix différentes en espèce de dialogue, et l'on venoit en entendre les concerts, et cette élégie s'apeloit *la Muette Ingrate*... cette pièce... réussissoit avec succès et... n'ennuyoit point quoiqu'elle durât, tant en symphonies qu'en récits, trois bons quarts d'heure [1]. »

Le poète Pierre Perrin, dont le nom est demeuré attaché à l'histoire de la fondation de l'opéra français, assistait aux concerts et « prit de là envie de composer une petite pastorale ». Il n'était encore connu que par une fort ridicule traduction de l'*Enéide* en vers français, un petit recueil de poésies et une description rimée de la Chartreuse. Il était, à cette époque de sa vie, moins famélique que par le passé, ayant réussi, par ruse, à épouser une riche veuve de soixante-deux ans, avec l'argent de laquelle il avait acquis une charge d'introducteur des ambassades auprès du duc d'Orléans. Perrin s'intéressa fort aux essais de Dassoucy, de La Guerre et de Cambert ; il s'imagina qu'il était l'homme nécessaire de la réforme mélodramatique française. Il composa donc une pastorale qu'il fit imprimer chez Ballard sous ce titre : *Première Comédie françoise en musique représentée en France* [2] et cria bien haut qu'il était l'inventeur d'un nouveau genre de poésie dramatique. « Le dessein de l'Autheur de cette pièce, proclamait-il dans l'Avertissement, est d'essayer si la comédie en musique peut réussir sur le théâtre François, estant réduite aux lois de la bonne musique, et au goust de la nation. » Perrin faisait ainsi bon marché des comédies en musique de Dassoucy et de La Guerre, mais, pas plus que ceux-ci, ne songeait à nier que sa pièce fût « un essai d'opéra entièrement français, fait à l'imitation des pièces en musique italienne ». Il semblera plus tard, à l'entendre, qu'il ait inventé l'opéra !

Il est inexact de dire que la pastorale de Perrin n'est qu'un

1. Lettre de Cambert conservée aux archives de la Comédie-Française, citée par Nuitter et Thoinan, *Origines de l'opéra français*, p. 33.
2. V. Nuitter et Thoinan, *op. cit.*, p. 49.

plagiat de celle de Charles de Beys [1]; elle lui est très supérieure. La forme est plus libre, plus souple. Le dialogue brise les vers, les tirades cessent d'alterner leurs couplets symétriques, quelques airs de basse semblent même appeler une forme musicale un peu récitative, à la façon de certains récits de ballets du même temps :

Le Satyre : Qu'il est fâcheux d'aimer quand on n'est point aymable !
On languit sans espoir, jaloux et misérable,
Et l'on voit tous les jours un moins fidèle amant
Posséder à ses yeux l'objet de son tourment [2].

On sent que Perrin est plus au courant que de Beys des procédés de la poésie lyrique :

Philis et Tyrsis : On verra tout changer
Tyrsis : Le jour
Philis : En nuit
Tyrsis : Et la nuit
Ensemble : Et la nuit en lumière.
Philis : Lorsque Philis quittera son berger,
Tyrsis : Lorsque Tyrsis quittera sa bergère [3]...

Malheureusement l'action n'est guère plus animée que dans la pastorale de Charles de Beys. « Les bergers et les bergères chantent ou se taisent, paraissent ou disparaissent, on ne sait trop pourquoi; ils ne prennent part à aucune espèce d'intrigue, gaie ou triste, bonne ou mauvaise; c'est d'une insuffisance parfaite, d'une monotonie désespérante [4]. » Tircis et Philis s'aiment, Alcidor brûle pour l'inconstante Silvie et Philandre pour l'insensible Diane. Le satyre poursuit en vain toutes les femmes. A la fin, sans qu'on sache pourquoi, Diane se

1. M. Quittard appelle Perrin à cette occasion « plagiaire éhonté » *S. I. M.*, 1909, p. 502.
2. Acte I, sc. 1. (*Œuvres de Poésie de M. Perrin*, 1661, p. 293).
3. Acte IV, sc. 2. (*Op. cit.*, p. 307).
4. Nuitter et Thoinan, *Origines de l'opéra français*, p. 38 et 39. Nuitter et Thoinan ont apprécié avec une extrême équité les talents de Perrin et de Cambert. Au contraire, M. Pougin dans son livre sur *Les vrais créateurs de l'opéra français. Perrin et Cambert.* (Paris, 1881) se live à une continuelle apologie de ses héros, les traite en hommes de génie et paraît absolument ignorer que, depuis 1656, Lulli était célèbre et qu'il composait des œuvres remarquables longtemps avant d'aborder l'opéra.

laisse fléchir et Silvie promet de demeurer fidèle. La pièce est divisée en cinq actes et quatorze scènes « qui ne sont que quatorze chansons qu'on avoit liées ensemble, comme on avoit voulu, sans s'assujettir à d'autres lois qu'à celle d'exprimer en beaux vers et en musique les divers mouvements de l'âme qui peuvent paraître sur le théâtre [1]. » On peut, en lisant cette phrase, se demander si le Père Ménestrier a jamais examiné la pastorale et s'il n'en juge pas sur le seul témoignage de Perrin dont la modestie est assurément la moindre vertu ! « J'ai composé ma pastorale toute de pathétique et d'expressions d'amour, de joye, de tristesse, de jalousie, de désespoir », déclare-t-il avec fatuité ; il ajoute naïvement : « j'en ay banny tous les raisonnements graves et mesme toute l'intrigue [2]. »

Perrin avait pourtant tenté, quelques années auparavant, de résoudre le problème récitatif. Dédiant, en 1667, un recueil de ses poésies à Colbert, il écrit : « Vous trouverez en suite de cet ouvrage un recueil de grands récits composez pour plusieurs chants liés, premièrement pratiquez par les Italiens et que j'ai aussi, le premier, introduit en France ; le premier qui y ait été chanté est celuy que vous verrez icy de *Poliphème jaloux*, que j'ay tiré d'un récit italien sur un pareil sujet et mis en musique par le sieur Moulinié, et le second, *la Mort de Thisbé*, mis en musique par M. de Sablière, et tiré aussi de l'italien [3]. » Apparem-

1. *Des représentations en musique*, p. 209.
2. *Œuvres de Poésie de M. Perrin*, p. 282.
3. Bibl. Nat., ms. fr. 2208. *Avant-propos*. Ce fragment du *Polyphème jaloux* donnera une idée du style tragique de Perrin :

L'amant géant sur la rive écartée
De loin vit assis
Le Berger Acis
Et Galathée
Qui tour à tour
Se faisoient l'amour.
. . . .

(Le géant furieux profère de terribles menaces :)

Je changeray ses ris en pleurs
Sa voix en cris, ses plaisirs en douleurs,
Et ses délices
En supplices.
Je le creveray,
Je le briseray,

ment les musiciens n'avaient pas fort bien réussi en leur tentative d'adaptation au génie français d'un genre étranger, car Perrin y renonça pour le reste de sa vie et, par la suite, chercha toujours à supprimer dans ses pièces tout raisonnement, toute discussion, toute intrigue.

La pastorale de Perrin et Cambert fut chantée à Issy, au mois d'avril 1659, devant un public assez restreint que Loret évalue à trois cents personnes. Les témoignages contemporains sont favorables, mais non enthousiastes. Loret vante les spectatrices, les auteurs, les acteurs, le jardin du maître de maison et les oranges qu'on lui donna, mais ne souffle mot de la pièce. Perrault, qui n'aime pas Lulli et qui est très sympathique à Cambert, en parle ainsi : ce « petit opéra... fut chanté d'abord au village d'Issi, dans la maison d'un orfèvre, où il réussit beaucoup. On m'y mena à la première représentation qui fut très agréable [1]. » Quant à Saint-Evremond, il s'exprime en termes vagues : « ce fut comme un essay d'opéra qui eut l'agrément de la nouveauté ; mais ce qu'il y eut de meilleur encore, c'est qu'on y entendit des concerts de flûtes, ce qu'on n'avoit pas entendu sur aucun théâtre depuis les Grecs et les Romains. » La musique instrumentale devait en effet jouer un rôle important dans cette pièce ; chaque acte s'ouvrait et se fermait par une symphonie. Cambert avait eu la peine d'organiser les représentations : son collaborateur, Perrin, avait été arrêté pour dettes et gémissait alors entre les murs de la prison de Saint-Germain-des-Prés.

La pastorale d'Issy eut un certain retentissement : le roi la voulut entendre et la fit représenter devant lui à Vincennes, au mois de mai 1659 [2]. Mazarin, qui avait déjà encouragé la tentative de La Guerre, applaudit la pastorale de Cambert et Perrin et les exhorta à en « faire une autre plus grande. »

Je suceray le sang
De son flanc.
Je mangeray sa chair et ses entrailles nues
Et pileray ses os comme cendres menues...

(p. 35).

1. *Mémoires de ma vie*, édit. Bonnefon, p. 127.

2. Pour tous les détails de cette représentation voir l'ouvrage déjà cité de Nuitter et Thoinan.

Perrin se mit à l'œuvre et écrivit coup sur coup deux autres pièces. Le livret d'*Ariane et Bacchus*[1] nous montre que si Perrin a donné plus de développement à cette pièce qu'à sa pastorale « il a continué à suivre les mêmes errements : pas d'action ; des mots, des phrases sans grand rapport entre elles[2]. » On en peut dire autant de *la Mort d'Adonis*, composée peu après et mise en musique par Jean-Baptiste Boesset[3]. Des fragments en furent chantés au petit coucher du roi. Ils ne paraissent pas avoir eu de succès, bien que le roi ait « eu la bonté de prendre sa deffense contre toute la cabale du petit coucher, qui taschoit de l'abismer par des motifs particuliers d'intérests et de passion. » Qui était à la tête de cette cabale? Lulli, a-t-on prétendu ; cela semble douteux, car, précisément à cette époque, le Florentin choisissait des poésies de Perrin pour les mettre en musique[4]. Il est fort possible qu'il n'y ait eu de cabale que dans l'imagination de Perrin et que les seuls défauts de la poésie et de la musique aient suffi à provoquer cet échec.

Perrin, sans cesse en prison, toujours sous le coup de poursuites nouvelles pour les actes indélicats qu'il commettait, le plus souvent sans en avoir conscience, est visiblement atteint de la folie des grandeurs. Il se croit un génie ; les moindres succès l'enivrent, il les célèbre comme des triomphes, En 1661, il publie dans un recueil de ses poésies une lettre à « l'Archevêque de Turin[5], » qu'il antidate de deux années et où il

1. Bibl. Nat., ms. fr. 2208 et ms. fr., 24352, p. 182.
2. Nuitter et Thoinan, *op. cit.*, p. 65.
3. Ms. fr. 2208 et ms. fr. 24352, p. 77.
4. Ms. fr. 2208 : *Qui les sçaura mes secrettes amours* (f° 20 v°).
Grand Dieu des enfers (f° 27).
Viens mon aimable bergère (f° 29).
Tous les jours cent jeunes bergères
Le printemps, aimable Silvie (f° 32).

5. Il est à noter que jamais l'abbé G. della Rovere, ambassadeur du duc de Savoie à Paris, de 1656 à 1659, ne fut archevêque de Turin. Voici ce que m'a écrit à ce sujet M. Gian Carlo Buraggi, archiviste de l'Archivio di Stato à Turin, qui, avec une extrême obligeance, a bien voulu faire quelques recherches pour moi sur ce personnage : « ... Girolamo Della Rovere nel 1620 fu creato abate di S. Genuario (Crescentino). Appartenne senza dubbio all' illustre famiglia torinese dei Della Rovere, che diede parecchi vescovi alla chiesa di Torino. Ma si deve assolutamente escludere che il nostro abate sia stato rivestito anch' egli di quella dignità. I Della Rovere diventati vescovi di Torino sono i seguenti : Cristofor (1467). Domenico (1480). Gio. Ludo-

vante en termes hyperboliques la hardiesse et la nouveauté de sa pastorale. Bien entendu, il ne mentionne ni la comédie en musique de Dassoucy, pour lors errant en Italie, ni celle de Charles de Beys, décédé depuis peu, ni *la Muette Ingrate* de son collaborateur Cambert. Il considère le succès de sa pastorale comme une véritable révolution dans l'histoire du théâtre. A ses yeux, cette insignifiante bergerie surpasse de cent coudées tous les opéras composés jusque-là. L'opéra italien n'est « qu'un caprice de musiciens, habiles hommes en leur art mais tout à fait ignorans en la poésie, assez mal conceu et mal exécuté premièrement à Venise, puis à Rome, à Florence et ailleurs [1]. » Nous avons déjà fait mention des injures ridicules qu'il prodigue au style récitatif. Il espérait sans doute qu'après la mort de Mazarin aucun opéra italien ne serait plus chanté en France et qu'on ferait appel à ses talents pour les divertissements de la cour [2]. Il raisonnait mal. La mort du cardinal le priva d'un puissant protecteur et le roi ne renonça pas d'abord aux opéras d'Italie pour leur substituer des opéras français; il se contenta de revenir au ballet dramatique. Il avait d'ailleurs trop de goût pour priser les vers du pauvre Perrin et préférait commander les livrets poétiques des fêtes de la cour à Benserade ou à Molière.

Nous verrons comment Lulli enrichit le ballet des dépouilles de l'opéra italien, comment il développa peu à peu l'élément musical au détriment de la danse, comment il fit abandonner ce genre désuet pour la comédie et la tragédie-ballet, et, par d'insensibles progrès, en vint à découvrir la formule de l'opéra français. On n'a pas assez remarqué que Lulli, lui aussi, composa des pastorales en musique.

En 1664, Molière et Lulli écrivent, pour le cinquième intermède de *la Princesse d'Elide*, un dialogue de bergères d'une aimable inspiration. Deux ans plus tard, le 2 décembre 1666, on joue

vico (1499). Gio. Francesco (1510). Girolamo (1564-1592). La sua notizia che l'abate Della Rovere sia divenuto vescovo di Torino deriva certamente dall'aver confuso l'abate del sec. XVII con il suo omonimo del sec. XVI. Certo è invece che nessun Della Rovere fu presule di Torino nel sec. XVII. »

1. *Les Œuvres de Poésie de M. Perrin*, Paris, Loyson, 1661, in-12 (p. 273 et suiv.).
2. Nous avons vu l'épigramme méchante qu'il décoche à l'*Ercole Amante* (p. 303).

pour la première fois la *Pastorale Comique* qui forme la troisième entrée du *Ballet des Muses* représenté à Saint-Germain. La forme en est originale. Pressé par le temps, Molière s'est contenté d'écrire les vers chantés et a laissé aux acteurs le soin d'improviser d'après son scenario les récits en prose qui relieront les divers morceaux. Comme le dit le livret, ce n'est qu'une « espèce d'impromptu, mêlé de scènes récitées et de scènes en musique, avec des divertissements et des entrées de ballet. » Malgré son aspect inachevé, cette œuvre est d'un réel intérêt musical. L'évocation burlesque des démons par les magiciens — parodie évidente des scènes magiques chères aux librettistes vénitiens et romains — montre Lulli conservant de la pratique du style italien une aisance, une adresse d'écriture, une facilité surtout que n'ont pas ses rivaux français. Détail curieux : tandis que le florentin Lulli écrit avec maestria des airs bouffes français, le parisien Cambert compose pour une comédie de Brécourt : *le Jaloux Invisible* (1666) [1] un trio italien burlesque *Bon di, bon di Cariselli* qu'on ne manquera pas, par la suite, d'attribuer à Lulli lui-même [2].

Les intermèdes de la comédie de Georges Dandin (1668) sont visiblement empruntés à quelque divertissement antérieur [3]. Ils forment une sorte de pastorale dont l'action est assez décousue. Les bergères Climène et Cloris repoussent leurs amants Tircis et Philène qui s'en vont se jeter à l'eau de désespoir. La bergère Cloris regrette sa cruauté et pleure le trépas de son amant [4]. Mais Tircis et Philène ont été sauvés, ils reviennent se réjouir avec les bergères et célébrer l'Amour. Leur cortège ren-

1. L'édition originale de cette comédie contient la musique notée de ce divertissement avec cette indication : *Trio italien burlesque, composé par le sieur Cambert, maistre de la Musique de la feüe Reyne-mère.*

2. Il fut publié, en 1702, dans la partition intitulée « Fragmens de M. de Lully ». Le trio de Cariselli a été plusieurs fois réimprimé : dans l'édition Delsarte, dans la *Chronique Musicale* avec un accompagnement de M. Weckerlin (nº du 15 novembre 1876), enfin par M. Pougin en appendice à son livre : *Les vrais créateurs de l'opera français.*

3. Peut-être à cette « pastorale nouvelle » dont la *Gazette* de Dulaurens annonce la représentation à Versailles, en novembre 1667, et qui fut chantée en concert chez la Reine d'Angleterre le 13 novembre.

4. « *La Cloris* » demeura longtemps célèbre, on la trouve dans un grand nombre de recueils manuscrits du XVIIe et du XVIIIe siècle.

contre la troupe des suivants de Bacchus qui disputent avec eux la question de savoir qui doit l'emporter de l'Amour ou de Bacchus. Cette dernière scène est un véritable finale d'opéra d'une ampleur extraordinaire et qui annonce déjà les grands ensembles des futures tragédies en musique. Les contemporains se rendirent bien compte de la hardiesse et de la nouveauté de cette scène où les chœurs sont traités de manière dramatique comme faisaient les Italiens en leurs opéras. Si l'on regarde la musique, écrit Félibien, il n'y a rien qui n'exprime parfaitement toutes les passions et qui ne ravisse l'esprit des auditeurs. Mais ce qui n'a jamais été vu, c'est ... cette harmonie de voix si agréable, cette symphonie d'instruments, cette belle union de différents chœurs, ces douces chansonnettes, ces dialogues si tendres et si amoureux, ces échos et enfin cette conduite admirable dans toutes les parties, où, depuis les premiers récits, on a vu toujours que la musique s'est augmentée et qu'enfin, après avoir commencé par une seule voix, elle a fini par un concert de plus de cent personnes, que l'on a vues toutes à la fois sur un mesme théâtre joindre ensemble leurs instruments, leurs voix et leurs pas dans un accord et une cadence qui finit la pièce en laissant tout le monde dans une admiration qu'on ne peut assez exprimer [1]. »

Ce goût de Lulli pour les ensembles, qui donnera plus tard un caractère si particulier à ses opéras, se manifeste avec force, vers le même temps, dans la musique de ses comédies-ballets. Les pastorales avec leur action ténue, leurs dialogues pleins d'afféterie, se prêtaient mal à l'intervention des grandes masses chorales. Lulli fit pourtant exécuter en la *Grotte de Versailles*, l'année 1668, une églogue qui n'est en somme qu'une suite de chœurs entrecoupés de soli. On ne saurait d'ailleurs conférer à cette œuvre de concert une valeur dramatique [2]. Au contraire, la pastorale des *Amants Magnifiques* est en son genre un chef-d'œuvre et l'imitation la plus réussie que nous ayons encore

1. *Relation de la Fête de Versailles*, publ. dans l'Edition de Molière des *Grands Ecrivains*, tome VII, p. 624.

2. Lulli devait l'aimer cependant puisqu'il la fit imprimer, en 1685, avec l'*Idylle de Sceaux : Idylle sur la Paix avec l'Eglogue de Versailles et plusieurs pièces de Symphonie mises en musique par Monsieur de Lully, escuyer, Conseiller, Secrétaire du Roy...* Paris, Ballard, MDCLXXXV, in-f°.

vue en France des petites pastorales lyriques d'Italie. Molière a rompu avec la tradition des doubles ou triples amours, simultanés et contraires les uns aux autres. Le berger Tircis aime la bergère Caliste. Il confie sa peine à son ami Lycaste ; tous deux se retirent en voyant arriver Caliste. Celle-ci se plaint de ce que la sévère loi de l'honneur l'oblige à se faire violence et à repousser les avances de Tircis. Elle s'étend sur le gazon et s'endort. Tircis revient avec ses amis Lycaste et Ménandre et, suivant la tradition des pastorales italiennes, invite la nature entière à bercer de son murmure le sommeil de sa bien-aimée. Caliste s'éveille et cède aux prières de son amant. Deux satyres surviennent alors et s'indignent de voir que Caliste leur a préféré Tircis, mais ils jurent de se consoler avec la bouteille. Un chœur développé clôt la pastorale après un ballet et une « petite scène de dépit amoureux » entre un berger et une bergère [1].

Nous n'avons pas à insister ici sur la beauté mélodique des chants de cette pastorale, mais il est nécessaire de signaler l'apparition du style récitatif. Nombreux sont les passages dont la forme est purement récitative. La déclamation lyrique a déjà la même fermeté, la même précision que dans les opéras de Lulli. Nous ne possédons pas les premières pastorales de La Guerre et de Cambert, mais il est certain qu'il n'y a rien de commun entre la forme musicale d'un dialogue comme celui qui suit le réveil de Caliste et les dialogues que nous connaissons de Lambert et de ses contemporains. On peut même dire que Cambert dans *Pomone*, postérieure pourtant de deux années à la pastorale des *Amants Magnifiques*, n'emploiera pas un récitatif aussi moderne que celui de Lulli dans cette œuvre. Il semble qu'en écrivant la scène du sommeil de Caliste, Lulli se soit souvenu du trio de Cavalli dans l'*Ercole Amante*: *Dormi, dormi*. Assurément la phrase mélodique n'a pas l'ampleur de celle de Cavalli, mais les deux dessins ne sont pas sans analogie et le rythme est identique.

Il est évident que Lulli, dès 1670, est capable de com-

1. Lulli remaniera cette pastorale et l'incorporera dans l'action des *Fêtes de l'Amour et de Bacchus*.

poser des pastorales infiniment plus variées que celles de Cambert et d'aborder le genre de l'opéra. S'il ne le fait pas, c'est que les circonstances ne s'y prêtent pas ; c'est que Perrin, le devançant, vient d'obtenir, le 28 juin 1669, le privilège d'une Académie « pour y représenter et chanter en public des Opéras et Représentations en Musique et en vers françois, pareils et semblables à ceux d'Italie ». C'est surtout que Lulli compose à l'occasion de petites pastorales pour suivre la mode, mais qu'en réalité il ne s'intéresse pas à ce genre étriqué et rêve d'œuvres plus puissantes et plus dramatiques.

III

Lorsque l'opéra italien fit ses débuts à Paris sous les auspices de Mazarin, le ballet de cour avait, un quart de siècle auparavant, trouvé en France sa forme classique et n'avait, depuis cette époque, cessé de décliner[1]. Durant les dernières années du règne de Louis XIII, les récits qui, vers 1615, donnaient au ballet l'apparence d'un petit opéra, avaient perdu peu à peu tout intérêt dramatique. La veine des poètes et des musiciens semblait tarie, toutes les *entrées* se copiaient, se répétaient indéfiniment. Il semblait que le genre tombât en décrépitude. Une seule représentation, vers ce temps, fit un peu de bruit, ce fut celle du *Ballet de la Prospérité des Armes de France* donnée au Palais Cardinal, le 7 février 1640. Richelieu l'avait fait composer pour utiliser les décors et les machines de *Mirame*, jouée quelques semaines auparavant. Mais, si l'on en croit Marolle, « ce qu'il y eut de plus exquis furent les sauts périlleux d'un certain Italien appelé Cardelin qui représentoit la Victoire, en dansant sur une corde cachée d'un nuage, et parut s'envoler au ciel[2] ».

De tels plaisirs paraissaient bien grossiers à Mazarin auprès des splendeurs de l'opéra romain. Aussi dès qu'il fut au pou-

1. V. Henry Prunières, *Le Ballet de Cour en France avant Benserade et Lully*. Chap. III.
2. *Mémoires de Marolles*, Amsterdam, MDCCLV, tome I, p. 239.

voir s'empressa-t-il de remplacer par des « comédies en musique italienne » les grands ballets royaux qui se dansaient au Louvre à chaque carnaval. Cependant, en 1648, les protestations véhémentes des parlementaires contre les dépenses de l'*Orfeo* obligèrent Mazarin à renoncer provisoirement aux coûteux opéras d'Italie. Il s'en vengea à sa manière en prônant à son tour l'économie quand on voulut monter un ballet dont le sujet allégorique faisait allusion aux difficultés de l'heure présente : *le dereiglement des Passions de l'Intérest, de l'Amour et de la Gloire.* Un sonnet, imprimé en tête du livret, présentait les excuses du ballet aux spectateurs :

Je pensois te faire un regale
De mille spectacles divers,
Mais les machines à l'envers
Rendent ma douleur sans esgale.
Diane chasse en une salle,
Jason ne va pas sur les mers
Et l'on ne voit point dans les Airs
Voler Icare, ny Dedale......

Ceux des Parisiens auxquels la haine de tout ce qui venait d'Italie n'avait pas fait oublier les enchantements de la *Finta Pazza* et de l'*Orfeo*, durent trouver bien misérable un tel spectacle. L'hiver suivant, la cour, réfugiée à Saint-Germain, passa un lugubre carnaval. De retour à Paris, en 1650, la reine lui donna le divertissement de l'*Andromède* de Corneille, ornée de machines de Torelli. En mars 1651, le jeune roi dansa pour la première fois en public le *Ballet de Cassandre*, qui, au dire de Loret, n'était

« pas trop magnifique
en dessein, dépense et musique. »

Deux mois plus tard, on monta avec plus de faste *les Fêtes de Bacchus* dont l'Anglais Evelyn admira les danseurs aux riches costumes. Ces deux ballets étaient de la forme la plus traditionnelle, composés d'entrées successives formant

plusieurs parties, précédées chacune d'un récit [1]. Au contraire, le *Ballet Royal de la Nuit*, qui servit à fêter, en 1653, la déroute des Frondeurs et le retour au pouvoir de Mazarin, est le premier de ces ballets à grand spectacle que suscita en France l'imitation des opéras italiens. On assiste à une véritable résurrection du ballet de cour. Ce genre, qui agonisait depuis de longues années, apparaît rajeuni par le prestige des ornements dont Torelli le pare. Chaque entrée se déroule devant un décor nouveau. Les divinités descendent du ciel dans de surprenantes machines. L'œil ravi a peine à reconnaître dans ce fastueux spectacle l'antique ballet de cour, déchu depuis longtemps de sa première splendeur. Désormais tous les ballets royaux se danseront au milieu d'une semblable atmosphère de féerie.

L'influence de l'opéra ne s'exerce pas seulement sur le ballet de cette manière superficielle mais vient en bouleverser la structure et l'économie intérieure. Le récit, à une ou plusieurs voix, qui ouvrait la représentation, fait place à un prologue où des soli et des chœurs célèbrent longuement les vertus du monarque. La musique vocale envahit le ballet au détriment de la danse. En dehors des récits qui commencent chaque partie, ou même parfois (comme dans *le ballet des Arts*) chaque entrée, surgissent des divertissements musicaux qui semblent de petites scènes tirées d'un opéra.

Cambefort, le premier, reprit la tentative de Guédron pour rendre le ballet plus musical [2]. Dans le *ballet de la Nuit*, il s'efforce vers un idéal de déclamation lyrique. Ses récits, malgré leur lourdeur, annoncent, par leur tournure mélodique et rythmique, le récitatif de Lulli. Mais Cambefort, comme ses confrères français, n'a pas assez confiance dans le pouvoir expressif de la musique pour mener lui-même à terme la réforme entreprise. Il manque de souffle et surtout de virtuosité. Capable d'échafauder doctement, comme Henri Du Mont, de massifs motets polyphoniques, ou de composer,

1. Toutefois ils se dansaient sur le théâtre du Palais Royal, ce qui leur donnait un caractère assez accusé de représentations dramatiques.

2. Henry Prunières, *Jean de Cambefort. Année Musicale 1912*. (Alcan, 1913).

comme Boesset, des airs de cour d'une noble inspiration, il ne saurait écrire avec élégance et rapidité, comme ferait le moindre compositeur italien du temps, des suites d'airs pathétiques ou joyeux. Lulli, formé à l'école de l'opéra, saura profiter des essais gauches et pédantesques de Cambefort, des trouvailles précieuses et délicates de Lambert et réussira à créer un style récitatif français parfaitement adapté à nos goûts et à nos idées.

Mazarin, nous l'avons vu, avait emprunté au ballet de cour ce que ce genre avait de plus caractéristique : les *entrées* — où les pas et les gestes des pantomimes étaient musicalement traduits de manière descriptive — pour en former les intermèdes des opéras représentés à Paris. Il avait, en retour, enrichi le ballet de scènes récitatives, d'airs, de dialogues et de chœurs composés par des artistes italiens : le ballet avait ainsi revêtu l'aspect d'une sorte d'opéra, quand la réaction nationale fit bannir de France les divertissements étrangers. Mais l'habitude d'associer la musique vocale aux airs de danse était prise et l'on se trouva ainsi amené à substituer aux intermèdes italiens des œuvres françaises équivalentes.

Lulli qui, sept ans durant, avait écrit la musique italienne des ballets, entreprit bravement cette tâche à laquelle l'avait préparé la composition d'innombrables chansons et airs de cour français. Doué d'une belle intelligence et d'une surprenante faculté d'assimilation, Lulli n'eut pas de peine à se pénétrer du caractère et des tendances de l'art français. Il comprit, ce que Cambert, Sablière ou La Guerre s'obstinaient à ne point voir, que ce n'était pas résoudre le problème mélodramatique qu'éviter l'emploi d'un style proprement théâtral dans les comédies en musique. Tout en composant, à l'occasion, de charmantes pastorales lyriques, plus ou moins dépourvues d'action, il s'exerce, dès 1661, à déclamer en chantant, à conformer la ligne mélodique au rythme du vers, à adapter le récitatif italien aux exigences de notre oreille. Suivant l'exemple des maîtres français, qui recherchent les cadences, il termine volontiers ses phrases par la tonique précédée de la sensible, il fait, comme eux, alterner sans cesse les mesures binaires et ternaires, mais,

plus hardi, il emploie avec bonheur certains intervalles mélodiques, les quintes et les septièmes diminuées en particulier [1], dont n'usaient qu'avec circonspection les musiciens de la cour. Lulli forge ainsi un récitatif expressif, encore que trop souvent exagérément emphatique. Il semble que le Florentin ait pris pour modèle la déclamation des acteurs de l'Hôtel de Bourgogne, tant raillés par Molière, car il accuse avec une insistance excessive la césure et la rime [2]. Cambefort d'ailleurs scandait ainsi les vers qu'il mettait en musique et, comme Lulli, se plaisait aux rythmes dactyliques.

On sent fort bien en lisant certains récits des ballets de Lulli : *Rochers, vous êtes sourds* [3] ou *Ah! quelle cruauté de ne pouvoir mourir* [4], que, dès 1665 environ, le Florentin eût été capable d'écrire un opéra en langue française. Il paraît pourtant hésiter à s'engager plus avant dans la voie de la tragédie lyrique, bien que la forme du ballet de cour ne puisse plus le contenter. En 1669, il écrit son dernier ballet [5] où il fait couler à flots la musique : Prologue, Intermèdes, Récits, Duos et Finale immense où alternent, puis s'unissent, un quatuor de voix féminines et la masse des chœurs soutenue par les trompettes, les hautbois, les violons et les flûtes. Lulli subit alors l'influence de Molière, il doute encore du succès des longs récitatifs en langue française, nécessaires pour rendre intelligible une intrigue un peu compliquée ; il préfère à l'opéra français, dont l'esthétique est encore confuse dans son esprit, et au ballet de cour, dont l'incohérence blesse tout le monde, la comédie-ballet, conforme aux traditions dramatiques des Français.

Molière lui-même raconte dans quelles conditions il inventa la forme de la comédie-ballet. Fouquet lui avait commandé une pièce pour les fêtes de Vaux, en 1661 : « le dessein étoit

1. Voir la *Plainte de Vénus sur la Mort d'Adonis* dans *le Ballet de Flore*. (Bibl. Nat. Vm6/1).
2. Cf. Romain Rolland, *Notes sur Lully, S. I. M.*, 1908, n° 1.
3. Plainte d'Ariane dans le *Ballet Royal de la Naissance de Vénus* (1665).
4. *Ballet de Flore* (1669).
5. *Ballet Royal de Flore*. Bensérade prend congé des Dames dans le livret et annonce son intention de ne plus travailler aux ballets : « *Je suis trop las de joüer ce rolet...* »

de donner un ballet aussi ; et comme il n'y avoit qu'un petit nombre choisi de danseurs excellents, on fut contraint de séparer les entrées de ce ballet, et l'avis fut de les jeter dans les entr'actes de la comédie, afin que ces intervalles donnassent aux mêmes baladins de revenir sous d'autres habits : de sorte que pour ne point rompre aussi le fil de la pièce par ces manières d'intermèdes, on s'avisa de les coudre au sujet du mieux que l'on put et de ne faire qu'une seule chose du ballet et de la comédie[1] ». Il est fort probable que l'exemple des opéras de Buti ne laissa pas d'inspirer à Molière l'idée de cette solution élégante, car eux aussi comportaient des ballets adroitement reliés à l'intrigue. *Les Fâcheux* ne faisaient intervenir que des danses, mais ce n'était là qu'un essai et Molière, dès cette époque, pressentait le parti qu'il pourrait tirer de la nouvelle combinaison : « c'est un mélange qui est nouveau pour nos théâtres, écrivait-il, et dont on pourroit chercher quelques autorités dans l'antiquité et comme tout le monde l'a trouvé agréable, il peut servir d'idée à d'autres choses qui pourroient estre méditées avec plus de loisir ».

Molière et Lulli, *les deux grands Baptistes*, comme on les appelait, perfectionnèrent, au cours des années suivantes, le genre de la comédie - ballet. Ils rattachèrent à l'action non seulement des danses, mais aussi des récits, des chansons, des chœurs, jusqu'à des pastorales lyriques. Bientôt tous les éléments du ballet de cour trouvèrent leur emploi dans la comédie. Ainsi furent unies deux formes dramatiques, nationales et traditionnelles, en un genre nouveau qu'on chercha à opposer à l'opéra italien ; on oubliait que sans les représentations des opéras-ballets de Buti, Molière ne se fût sans doute jamais avisé de son invention et que ni Lulli, ni Cambert, n'eussent cherché à faire réciter une comédie en chantant.

Nous n'avons pas ici à retracer l'histoire des comédies-ballets de Lulli et Molière. Rappelons seulement que, très rapidement, la musique prit le pas sur la poésie. Habitués à

1. *Avertissement. Edit. des Grands Ecrivains,* III, p. 29 et 30.

voir jouer aujourd'hui ces pièces sans les intermèdes pour lesquels elles étaient composées, nous avons peine à nous faire une idée exacte de la part que prenait la musique au succès de ces représentations. *Monsieur de Pourceaugnac* et *le Bourgeois Gentilhomme* furent, aux yeux des contemporains, de grands ballets de cour au milieu desquels on récita quelques actes de comédie. Dans ces œuvres, la musique vocale se déploie avec une liberté toujours plus grande. Les récits bouffons des Avocats dans *Pourceaugnac*, la scène du *Donneur de Livres* dans *le Bourgeois Gentilhomme* attestent la maîtrise de Lulli à cette époque. Il sait maintenant traduire avec une étonnante vérité d'accent toutes les nuances des sentiments suggérés par les paroles. Ses personnages sont vivants, ce ne sont pas des fantoches comme les héros des pastorales de Perrin et Cambert. Lulli esquisse en quelques traits le type du vieux bourgeois grondeur, du gascon vantard, de l'avocat babillard. Il n'a pas seulement le don de la caricature, il sait émouvoir. Ariane abandonnée, Vénus pleurant la mort d'Adonis, Cloris se lamentant nous touchent profondément.

Lulli excelle surtout dans les ensembles où les chœurs et les instruments dialoguent et se soutiennent. Celui qui termine *les Amants Magnifiques*, en 1670, a une grandeur héroïque et guerrière qui annonce déjà les plus beaux finales des futurs opéras de Lulli. Il demeurera longtemps populaire.

Lulli, en 1669, a abandonné la forme du ballet de cour ; deux ans plus tard, il écrira sa dernière comédie-ballet. Tout le pousse vers l'opéra : ses dons de dramaturge (supérieurs peut-être à ses dons de musicien), et aussi la conscience qu'il pourra réussir en un genre où les autres s'évertuent en vain. Quand on voit avec quel talent Lulli, dès 1668, sait composer une scène, en graduer les effets dramatiques et la conclure par une sorte d'apothéose sonore, on se demande pourquoi il laissa à des artistes, qui lui étaient si inférieurs, l'honneur de fonder à Paris l'Académie Royale de Musique. Lulli paraît s'être défié du public français et avoir redouté un échec qui eût compro-

mis sa situation à la cour. Mais le souvenir des opéras représentés à Paris le hantait visiblement. Il ne manque à *Psyché* que la déclamation récitative pour être un opéra : Un prologue majestueux et longuement développé ouvre la pièce. Les intermèdes : Plainte Italienne, Vulcain et les Cyclopes, le dialogue d'Amour et des Zéphirs, forment autant de scènes d'opéras, enfin le grandiose divertissement qui sert de conclusion, avec les récits d'Apollon, de Bacchus, de Momus et de Mars, les chœurs, les symphonies joyeuses ou guerrières, peut soutenir la comparaison avec les plus beaux finales des opéras italiens du temps. Il leur est même supérieur par l'ardeur martiale qui l'anime et la joie juvénile dont il rayonne. Dans sa gazette rimée, Robinet décrit ainsi l'aspect de cette dernière scène pour laquelle dut servir le décor de l'apothéose de l'*Ercole Amante* :

Lors tous ces dieux et leurs escortes,
Qui sont de nombreuses cohortes,
Des deitez jusqu'à trois cents
Dans ces cohortes paressans,
Sur de grands et brillants nuages
Disposez à triples étages,
Célébrent par de beaux concerts,
Par des danses et par des airs,
La solennité de la Noce.

Psyché ressemble tellement à un opéra que beaucoup s'y trompent et la nomment ainsi. Lulli, dans quelques années, leur donnera raison. Il fera transformer par Thomas Corneille les longs alexandrins en vers irréguliers et, en trois semaines, les habillera de musique récitative. Les divertissements et les intermèdes lyriques de la première version s'intercaleront tout naturellement dans l'œuvre nouvelle.

Psyché fut représentée, pour la première fois, dans la salle des Tuileries, le 17 janvier 1671. Le 3 mars, l'Académie de Musique ouvrit ses portes avec la *Pomone* de Cambert. Pour goûter la langueur délicate de la musique de Cambert, il faut oublier les œuvres que Lulli écrivait à la même époque. Si Cambert, vers 1659, fut peut-être en avance sur les autres

musiciens de son temps, il est, en 1671, bien en retard. Il n'ose encore qu'avec timidité pratiquer le style récitatif et écrit des chœurs dépourvus d'intérêt dramatique, quand Lulli a déjà multiplié les exemples de récitatif, sérieux ou bouffon, a déjà composé les formidables finales de *Psyché*, des *Amants Magnifiques* et de *Georges Dandin*. Perrin et Cambert n'ont pas progressé depuis la Pastorale d'Issy, ils semblent ignorer que la langue musicale s'est enrichie, depuis dix ans, de nouveaux moyens d'expression.

Malgré ces défauts, malgré les paroles qu'on « entendoit avec dégoût [1]. », tout Paris courut voir le nouveau spectacle. Une fièvre de musique s'empara de la ville. Il fallut que tous les théâtres représentassent des tragédies de machines ou des comédies-ballets pour faire concurrence à l'œuvre de Perrin et Cambert. Piqué d'émulation, le musicien Sablière composa une pastorale sur un livret d'Henri Guichard et la fit représenter, aux noces du duc d'Orléans, au mois d'octobre 1671, puis, devant le roi à Saint-Germain, en février 1672 [2]. Cette pièce était d'ailleurs aussi dépourvue d'action que *Pomone*.

Lulli fut frappé de l'enthousiasme qui accueillit l'apparition de l'Académie de Musique : au mois de décembre 1671, il donna pour spectacle à la cour une sorte de sélection des scènes musicales les plus réussies qu'il avait composées : le Prologue, la Plainte Italienne, les Forges de Vulcain et le finale de *Psyché* entremêlés de la scène magique, tirée de la *Pastorale Comique*, de la dispute des partisans de l'Amour contre ceux de Bacchus, extraite de *Georges Dandin*, et de la cérémonie turque du *Bourgeois Gentilhomme* [3].

Ayant ainsi fait, en quelque sorte, l'essai de ses forces et donné au roi une juste idée de son talent pour la musique dramatique, Lulli attendit que l'occasion s'offrit à lui de prendre la direction de l'Académie de Musique. Nous n'avons

1. Saint-Evremond, *Les Opera*, comédie. *Œuvres*, Londres, 1711, tome III, p. 247.
2. *Le Triomphe | De l'Amour | opéra | ou pastorale en musique | imitée des Amours de Diane et d'Endimion | divisée en trois parties ; meslées de deux intermèdes...* A Paris, par Robert Ballard... MDCLXXII (in-4°).
3. Le tout forme *Le Ballet des Ballets*.

pas à narrer ici comment il racheta à Perrin son privilège et fit consacrer par le roi, le 13 mars 1672, cette transaction grâce à laquelle il lui devenait possible de faire représenter à Paris des opéras « composés tant en vers françois qu'austres langues étrangères, pareils et semblables aux Académies d'Italie [1] ».

IV

Lulli avait sans doute beaucoup médité sur l'opéra avant de prendre la direction de l'Académie de Musique, car sa première œuvre dramatique, *Cadmus et Hermione* (1673), ne porte dans sa structure aucune trace d'indécision ou de tâtonnement. Du premier coup, Lulli forge le type de la tragédie en musique auquel il va demeurer fidèle toute sa vie. Assurément l'opéra français évoluera, le récitatif deviendra plus souple et plus chantant, l'orchestre se développera et prendra dans l'action une importance croissante, mais, dans ses grandes lignes, l'architecture de la tragédie en musique, dont *Cadmus* est le premier modèle, ne variera pas.

Lulli ne cherche pas à perfectionner le genre des pastorales en chansons auquel sacrifient ses rivaux, Cambert, Sablière ou Boesset, il le rejette délibérément. Lorsque La Fontaine écrira, quelques années plus tard, à son intention le livret de *Daphné*, le Florentin le refusera en déclarant bien haut qu'il ne veut plus de bergeries. Il veut mettre en musique des tragédies où trouvent à s'exprimer les sentiments et les passions qui bouleversent l'âme humaine : l'amour, sous toutes ses formes, depuis la galanterie jusqu'aux transports de la jalousie, l'ambition, le désir de la gloire, le courage guerrier. Lulli veut que ses personnages aient une réalité psychologique et que l'intrigue soit assez compliquée et émouvante pour que le spectateur puisse prendre plaisir à en suivre les péripéties et à en attendre le dénouement. Cadmus, le héros de son

1. V. Henry Prunières, *Lully* (*collect. Laurens*, 1910). La Laurencie, *Lully* (*collect. Alcan*, 1911), Nuitter et Thoinan, *Origines de l'opéra français*, 1886.

premier opéra, aime Hermione, fille de Mars, promise au terrible géant Draco. Pour la conquérir, Cadmus s'expose à la colère de Mars et doit accomplir des exploits surhumains : combattre un dragon, le tuer, semer ses dents dans des sillons et exterminer les guerriers qui sortent tout armés de la terre. Minerve le protège contre les embûches de Junon, qui
[illegible] rival Quantité d'épisodes sérieux ou bur-
[illegible] e dans cette action. Certes, un tel sujet
[illegible] avec les amourettes de bergers chères à
[illegible] tre exposé au moyen de chansons mises
[illegible] cessaire l'intervention du style récitatif.
[illegible] alité de l'architecture du drame lulliste.
[illegible] de la Viéville, elle serait l'expression
[illegible] ais et ne devrait rien à l'Italie. L'erreur
[illegible] rs 1700, lorsque La Viéville écrivait
[illegible] as d'Alessandro Scarlatti et de Bonon-
[illegible] lus guère à ceux de Monteverde, de
[illegible] même de Luigi Rossi. Les chœurs
[illegible] était réduit à un rôle subalterne et
[illegible] mettre en valeur et relier entre
[illegible]. Tout cela était fort éloigné de
[illegible]. Mais Lulli en écrivant ses opé-
[illegible] des œuvres qui naissaient en
[illegible] urnait ses regards vers le passé.
[illegible] Barberini qui fut le modèle de
[illegible], du moins en ce qui concerne son plan, sa structure interne. Lulli s'inspira-t-il directement des originaux de l'opéra romain ? Ce n'est pas impossible. Les partitions imprimées de la *Galatea*, de la *Catena d'Adone*, du *San Alessio* ou de l'*Erminia* devaient circuler dans le milieu tout italien où Baptiste passa les trente premières années de sa vie. L'abbé Buti, M. de Nyert, la Signora Anna les devaient posséder et purent les lui montrer[2]. Mais Lulli eût-il ignoré ces

1. *Comparaison de la musique italienne et de la musique françoise...* A Bruxelles, 1705 (in-8°).

2. Lulli, comme surintendant de la musique du roi, avait certainement l'accès de la bibliothèque royale et pouvait y lire les opéras qui y étaient conservés.

opéras, que ceux de l'abbé Buti eussent suffi à lui donner une idée exacte de la conception mélodramatique qui avait prévalu à Rome, vers 1630.

Les livrets de l'*Orfeo*, des *Nozze di Peleo*, de l'*Ercole Amante* nous donnent la clef de l'esthétique lulliste. Cette opinion peut, à première vue, sembler paradoxale. On se souvient des étonnants imbroglios au milieu desquels se débattent les personnages de l'abbé Buti, les imaginations extravagantes de cet auteur, la complication des intrigues, la confuse multiplicité des incidents. Dans les opéras de Quinault, au contraire, on ne perd jamais le fil de l'action. Les intrigues des personnages secondaires, les épisodes ne viennent jamais l'embrouiller sans raison dramatique. Tout se tient, tout est logiquement coordonné. Buti se plaît aux situations bizarres, aux passions déchaînées, aux contrastes du rire et des larmes ; Quinault est l'interprète des sentiments élégiaques et tendres, il traduit rarement avec force les excès de la passion. Mais ces différences procèdent de la diversité des tempéraments individuels ; au fond Quinault — (ou plus exactement Lulli, car Quinault ne fut jamais que l'interprète des idées du Florentin) — se sert dans ses opéras du même mécanisme dramatique que l'abbé Buti [1]. Qu'on se rappelle l'*Orfeo* ou l'*Ercole*, il s'agit toujours d'un couple d'amants « traversés » par la jalousie d'un rival, aimé d'une divinité. Orphée et Euridice, Hyllus et Iole s'adorent, mais Aristée ou Hercule, protégé par Vénus, vient troubler leurs amours. D'autres divinités prennent parti pour les amants et des intrigues célestes se superposent aux intrigues terrestres. De même, Cadmus aime Hermione mais doit lutter contre le fâcheux Draco que défend Mars. Atys est persécuté par Cybèle, jalouse de son amour pour Sangaride. Bellerophon et Philonoé sont en butte aux maléfices de Sténobée. Lorsque les divinités ne se mêlent point à l'action, des magiciennes, Médée ou Armide, bouleversent le ciel et la terre et rendent ainsi vraisemblable l'emploi de toute la machinerie de l'opéra

1. On en peut dire autant de poètes comme Boyer ou De Visé qui dans leurs tragédies de machines s'inspirent des intrigues de l'opéra italien.

italien. En fait, c'est la nécessité d'utiliser un certain nombre d'effets scéniques et de décors, devenus classiques en Italie, qui impose à Quinault, comme avant lui à Rospigliosi ou à Buti, l'obligation de placer dans chaque opéra quelques tableaux toujours les mêmes : antres du Sommeil, cavernes de sorcières, jardins enchantés, mers aux flots courroucés, palais élyséens, enfers flamboyants [1].

Lulli s'inspire évidemment des opéras de Buti et des librettistes romains et vénitiens antérieurs à 1660, sans quoi il eût préféré les Spicion, les Jules César, les Pompée aux héros de la fable ; il n'eût pas réservé une place considérable aux chœurs, qui avaient été depuis longtemps exclus des opéras vénitiens et napolitains ; il n'eût pas introduit dans l'action des ballets si développés.

On a voulu expliquer l'esthétique de l'opéra français par le ballet de cour sans tenir compte des opéras italiens représentés à la cour d'Anne d'Autriche. Il est certain que, même dans la *Catena d'Adone* ou le *Palazzo d'Atlante*, les danses n'intervenaient, à Rome, que d'une manière épisodique, elles n'étaient pas si étroitement liées à l'action que celles de la tragédie lulliste ; mais, à Paris, dans les opéras de l'abbé Buti, il n'en allait pas de même. Ceux-ci étaient, suivant l'expression consacrée, « entremêlés d'un ballet sur le même sujet ».

Dans les *Nozze di Peleo*, par exemple, la scène de l'oracle du dieu Mars était le prétexte de joutes, de danses et de chœurs belliqueux semblables à ceux qui accompagnent, dans *Cadmus* et dans *Thésée*, les sacrifices aux divinités guerrières. Dans l'*Ercole Amante*, les *Foudres* et les *Vents* exécutaient des pas de caractère durant la tempête déchaînée par Junon. Après l'apparition de l'ombre d'Eutyre, des spectres sortaient des tombeaux pour épouvanter les suivantes de la princesse Iole... Ainsi depuis longtemps, en France, le ballet de cour s'était trouvé incorporé à l'opéra, quand Lulli commença à composer ses tragédies en musique. En associant l'élément chorégraphique à

1. Déjà l'imitation de la mise en scène italienne avait amené les auteurs dramatiques du théâtre du Marais à composer des pièces à intrigues mythologiques, semblables à celles d'un Buti ou d'un Quinault.

l'action dramatique, Lulli ne fit donc que suivre l'exemple de l'abbé Buti.

Ce sont aussi les opéras italiens représentés à Paris qui ont fourni à Lulli le plan des majestueux prologues qui servent comme de propylées à ses tragédies. Buti, contrairement à l'usage habituel en Italie [1], leur conférait une complète indépendance à l'égard du sujet de la pièce. Ils formaient des scènes « détachées », indépendantes, entièrement consacrées à la gloire du souverain. Dans l'*Orfeo*, on assistait à la prise d'une ville et la Victoire célébrait les armes françaises et les vertus de la reine; dans l'*Ercole Amante*, les chœurs des Fleuves se réjouissaient des noces royales et prédisaient mille prospérités aux nouveaux époux. Un ballet concluait cette scène. Lulli ne changera presque rien à la structure des prologues de Buti, il se contentera d'y ajouter un élément pastoral. Les dialogues et les chansons de bergers qu'il a proscrits dans ses tragédies, trouveront là leur emploi et permettront d'agréables effets de contrastes avec les entrées de combattants et les chœurs guerriers indispensables à tout prologue patriotique.

Dans l'ensemble, lorsqu'après avoir lu les livrets de Buti, on parcourt les poèmes sur lesquels Lulli a composé ses opéras, on demeure frappé de leur évidente parenté : même plan pour le prologue, même architecture générale pour la pièce, mêmes scènes de sommeil, de sacrifices, d'invocations, de combats, même mécanisme dramatique et psychologique, enfin, parfois, même façon de torturer une légende consacrée pour en tirer un poème d'opéra. Avec plus de mauvais goût dans le détail, Buti n'aurait sans doute pas traité autrement que Quinault le sujet d'*Alceste*.

Si, au contraire, on jette les yeux sur les partitions de Lulli, après avoir lu celles de Luigi Rossi et de Cavalli, la première impression est que le Florentin ne doit rien à ces grands artistes. Luigi Rossi sacrifie tout à la mélodie qui s'épanche et ruisselle largement. Au contraire, la forme de Lulli garde une austérité

1. Les exemples de prologues absolument indépendants de l'action de l'opéra, sont rares en Italie. On en trouve quelques-uns cependant : Menestrier en cite notamment un dans un opéra vénitien d'Aurelio Aureli, *Des Représentations*, p. 196.

toute récitative. Lulli, revenant d'instinct à la conception mélodramatique des Florentins, ses compatriotes, s'attache surtout à l'exactitude et au naturel de la déclamation lyrique. Chez lui, les airs eux-mêmes ne sont, à proprement parler, que des récits plus chantants. A côté des amples périodes d'un Cavalli, des lignes harmonieuses d'un Luigi Rossi, le style de Lulli paraît si nu, qu'on voit mal en quoi le créateur de l'opéra français pourrait avoir subi l'influence de ces fougueux génies. Au XVIIe siècle, on ne pensait pas ainsi ; dans la *lettre de Clément Marot touchant ce qui s'est passé à l'arrivée de J. B. de Lulli aux Champs-Elysées*, on voit Luigi Rossi intervenir en ces termes au jugement du Florentin : « Si l'on condamne ses ouvrages... je demande auparavant que l'on en sépare ce qu'il peut avoir pris des miens, afin que l'innocent ne soit point confondu dans la punition du coupable. » « Je ne suis pas de votre sentiment, dit alors Carissimi, et j'abandonne au bras séculier plusieurs de mes basses, dont il a trouvé bon de s'emparer [1]... »

Les accusations de plagiat sont mal fondées ; le style de Lulli est trop caractérisé, trop personnel, pour pouvoir se prêter à de tels procédés. Le plus banal des airs de Luigi Rossi ou de Cavalli détonnerait singulièrement au milieu de récitatifs ou de symphonies de Lulli, mais il est indéniable que la technique de Lulli relève plus de l'Italie que de la France. Le Florentin construit ses chœurs dramatiques par grandes masses verticales à la manière de Carissimi, il agence ses trios avec moins de sensibilité harmonique qu'un Luigi Rossi mais suivant le même plan. Dans ses récits de basse, on sent l'influence exercée sur lui par Carissimi et par Cavalli. Tel rôle bouffon, celui d'Iarbas par exemple dans *Cadmus*, est, tout entier, écrit dans une forme très italienne. C'est là d'ailleurs l'exception, car si le métier de Lulli trahit l'influence des grands maîtres romains, napolitains et vénitiens, la forme mélodique est étonnamment française.

Lulli a adapté le récitatif florentin aux habitudes de l'oreille française, il a fondu en lui toutes les tournures favorites, toutes

1. *Lettre de Clément Marot*, p. 62.

les phrases, tous les lieux communs mélodiques des Boesset, des Cambefort, des Lambert. Dans ses compositions instrumentales, il a développé et harmonisé, avec une élégance et une fluidité très italiennes, les thèmes traditionnels et comme populaires des ballets de cour. Il en a respecté les rythmes saccadés, les fréquents changements de mesure, les alternances de rythmes binaires et ternaires.

L'opéra de Lulli, qui doit tant à l'Italie, est purement français au point de vue mélodique. Rien de plus curieux que de comparer une scène de sommeil ou une incantation magique, tirée d'un opéra italien du temps, avec une scène semblable, prise au hasard dans un opéra français. Les dessins peuvent concorder, les couleurs qui les recouvrent sont si différentes qu'on a peine à se rendre compte de la ressemblance initiale des deux tableaux. La mélodie italienne, qu'elle soit vocale ou instrumentale, cherche sa fin en elle-même et exprime l'idée générale qui domine la situation dramatique plutôt que la lettre du texte. Au contraire, les airs et les symphonies lullistes ont également des tendances descriptives. Le récitatif traduit toutes les nuances de la déclamation oratoire, il fait un sort à chaque mot. Les symphonies, d'autre part, forment un vaste décor sonore devant lequel l'action se déroule; elles visent, comme tout l'art français de cette époque, à « l'imitation de la nature ». Cavalli avait bien brossé, avant Lulli, d'admirables fresques musicales, mais, chez lui, le procédé n'avait rien de systématique. Nombreux sont les opéras du maître vénitien où l'on ne trouve aucune symphonie descriptive. Au contraire, chez Lulli, les moindres ritournelles, les danses même accusent des intentions d'ordre pictural. Lulli, en cela, ne fait que suivre la tradition française, illustrée au XVI[e] siècle par les madrigaux d'un Clément Jannequin et, au XVII[e], par les entrées des ballets de cour dont la musique traduisait de manière objective le caractère plastique [1]. Ainsi l'esprit de la musique lulliste est aussi français que l'ordonnance de l'opéra est foncièrement italienne.

1. Henry Prunières, *Le Ballet de Cour en France*, chap. V.

Pourquoi dès lors fut-ce un florentin qui créa l'opéra français et non un Cambert ou un Boesset ? c'est que le drame musical n'était possible qu'avec le récitatif; or, le principe de la déclamation lyrique était si peu accessible à des esprits qui jugeaient tout au nom de la raison et du bon sens, que jamais un artiste français n'aurait eu le courage d'aborder de front ce problème. « Il y a une... chose dans les opéras, tellement contre la nature, que mon imagination en est blessée ; c'est de faire chanter toute la pièce depuis le commencement jusqu'à la fin, comme si les personnes qu'on représente s'étaient ridiculement ajustées pour traiter en musique et les plus communes et les plus importantes affaires de leur vie[1]. » Saint-Evremond n'est pas seul à faire cette réflexion ; cent exemples nous attestent que c'était alors un lieu commun, une opinion généralement partagée. Cambert et Dassoucy, avec des moyens différents, s'étaient efforcés vainement d'éluder le problème. Molière et Lulli eux-mêmes s'y étaient aussi essayés et il est certain que la comédie-ballet, leur création, était de beaucoup la plus intéressante et la plus viable de toutes les tentatives mélodramatiques provoquées en France par l'influence des opéras italiens. Sans Lulli, nous aurions vu longtemps encore de magnifiques fêtes de cour, mêlées d'intermèdes de chant et de danse, nous n'aurions peut-être jamais connu la tragédie en musique.

C'est à un idéal purement italien qu'obéissait Lulli en créant son récitatif. Il le comprit et eut soin de « l'habiller à la françoise. » Il sut lui donner une forme si bien adaptée à notre langue qu'il lui concilia d'emblée de nombreux suffrages et ne tarda pas à le rendre populaire. Durant un siècle, le récitatif lulliste va demeurer intangible : Rameau l'adorera et Gluck lui-même sera obligé d'y sacrifier avant de le renverser.

Née de l'union de l'opéra et du ballet de cour, la tragédie lulliste doit au ballet les formes mélodiques de sa musique vocale et instrumentale, elle doit à l'opéra son architecture générale et le principe même de son existence : le récitatif. Dès

1. Saint-Evremond, *Lettres sur les Opéra. Œuvres*, 1711, III, p. 199.

lors, le véritable créateur de l'opéra français n'est-il pas le cardinal Mazarin? lui, qui lutta, durant vingt années, pour acclimater chez nous ce genre étranger; lui, qui multiplia les encouragements aux poètes et aux musiciens en quête d'innovations mélodramatiques? Certes, Mazarin ne songeait qu'à rendre populaires en France les opéras italiens qui faisaient déjà les délices des cours allemandes. Sur ce point, il échoua. Mais s'il avait pu assister à l'admirable floraison de l'opéra lulliste, résultat inattendu de ses efforts, il n'aurait regretté sans doute ni les peines qu'il avait prises, ni les injures que lui avait valu sa passion pour la musique et les opéras.

PIÈCES JUSTIFICATIVES

I

LETTRES DE TORELLI, BALBI ET BUFFETTO AU MARQUIS GAUFREDI, SECRÉTAIRE DU DUC DE PARME

1.

Illmo Sig. Sig. et Pron mio Col^mo^.

Sono, Iddio lodato, arrivato in Parigi dove ho trovato l'Illmo Sig. di Villeré Residente di S. Alt^za^ molto cortese, poichè si è moltis^mo^ voluto incomodare per presentare et il Sig. Balbi co' me al Monsù di Souré, il Marescial d'Ré, a Monsù di Liona et alla Regina. Dagli Sig^i^, mercè l'efficaci raccomand^ni^ di V. S. Illma et del ser^mo^ Sig. Duca, portate con gran'd^mo^ affetto dal sud^o^ Sig. Villeré, spero col sud^o^ Sig. Balbi riportarmi et utili et honori. Voglio dunq. con q^ta^ ringraziare di buon cuore l'Al^ma^ Ser^ma^ et V. S. Illma d'ogni favore, ricevendo ogni bene che havrò dalla Benignità infinita di S. A. S^ma^. et dalle vivaci espressioni di V. S. Illma et anco supplicarla a reiterar le mie raccomand^i^ al sud. Sig. Villeré, poichè saranno di gran frutto et anco a quelli altri S. S., soggiungendo io che trovo il negozio, ma la differenza da quanto mi ero supposto, essendo venuto da Ven^a^ da Sua Alt^za^ servir la Regina di Francia, dove trovo di haver a servir li comedianti, cosa contro il mio genio e costume. Con tutto ciò, essendo questo comando della Regina, io non mi allontanerò da suoi comandi, sapendo essermi honor grande l'eseguire gl'ordini di Sua Maestà ; ma mi pare il giusto che, per mia riputazione, la Regina mi provvisioni a parte, poichè in questa maniera io sarò tenuto al suo particolare servizio e potrò mostrare a ciascheduno che volesse in Italia rimproverarmi di mancamento, che io ho havuto dipendenza da questa Maestà e non da altri, oltre che non è dovere che un mestiere così honorato et stimato com'è il mio si parangoni, in stipendio, con questo di un semplice comediante, poichè di questi se ne trovano assaissimi, che del mio mestiere ve ne sono pochi.

Supplico per tanto V. S. Illma a far riverenza al Serenissimo a mio nome, ringraziando dell' operato et supplicarlo della continovazione acciò, si come io sono stato prontissimo esecutore dei suoi comandi, come sarò anco per l'avvenire, non sia Sua Al. defraudata coll' havermi mandato in Francia, dove io havessi a ricevere poca sodisfazione et honore. V. S. Illma è benignissima et Sua Alt^za^ generosissima, onde supplico la sua magnanimità a ricever in bene questa mia richiesta et, se li paresse che io havessi il torto, me lo dichi, poichè io desi 'erò da ogni trattato et mi confermarò col volere et hordine di Sua Altezza, i tendendo parlare in questa lettere con ogni humiltà e riverenza. Se V. S. Illma stimasse proprio scrivere una lettera alla Regina sopra questo mio interesse, credo sarebbe efficacis^ma^; pure rimetto il tutto nella infinita bontà di Sua Alt. Ser^ma^ alla quale faccio profond^ma^ riverenza et a Lei di core mi inchino.

Da Parigi li 11 giugno 1645.

Di V. S. Illma

Humilis^mo^ servo vero
Jacomo TORELLI.

2.

Illmo Sig. Sig. et Pron mio Col^mo^.

Ho di già scritto a V. S. Illma tre o quattro lettere inviatele per il sig. Residente, nelle quali li davo parte delli accidenti che vertevano, nè mai ho hauto di alcuna risposta. Altro accidente novo mi sforza a darli disturbo et la supplico in questo caso non mancare di aiutarmi. Et questo è che ho inteso per cosa certa, che si farà in salone della Regina un ballo con scene e macchine et dai loro operai, et non io; onde io, non per l'interesse, che meno lo stimo, ma per la riputazione restarei tanto mortificato, che senza alcun fallo io tornerei subito in Italia, poichè ciò mi sarebbe grand^mo^ scorno, stante che io sia stato levato da Venezia con promissione di servir Sua Maestà et tale dichiarazione ho fatta nella mia partenza con tutti; onde questo sarebbe il sigillo di far dire che io mi sono entrato in compagnia con li comedianti, come hora si vocifera, et se bene ciò è in parte vero, però io l'ho fatto con la maggior riputazione che ho potuto, poichè io non entro nelle loro provisioni, nè nelli interessi delle loro comedie ridicole, ma solo nelle opere che si faranno con grand^ma^ riputazione et parti in musica, come sono la Finta Pazza, et allora non resta più che le genti non vogliano parlare a loro modo. A questo dunque io non trovarò altro rifugio che il salvarmi con un opera che io effettivamente facessi per Sua Maestà, il che se mi viene levato, non ho altra dichiarazione se non, come ho fatto la prima opera, tornarmene subito in Italia et mostrare al mondo che io ho ciò fatto per non mancare al Ser^mo^ Sig. Duca che però mi ha mandato, et per mostrare che Sua Altezza non ha fatto cattiva elettione della mia persona. Sua Altezza in questo caso vien da me supplicata a proteggermi et col S. Residente et con Monsù di Souré et con

Monsù di Lione, poichè ha veduto che io ho tralasciato tutti li miei interessi di non poca importanza in Venetia, et che quasi volando sono venuto a suoi comandi. È stata verso di me sì generosa e benigna Sua Altezza che voglio attendermi il frutto da me tanto desiderato con la sua protettione et stima. A. V. S. Illma faccio riverenza.

Da Parigi li 11 Settembre 1645

Di V. S. Illma

Dev^{mo} Servo

Jacomo Torelli

All'Illmo Sig. et P$\widetilde{ro}$n C^{mo}.

Marchese Gaufredi, Segretario

di S. A. Sere^{ma}

(Parma).

3.

Ill^{m} Sig. et Pron mio Col^{mo}.

Quanto io debba essere obbligato alla Sua benignità ben lo dimostrano le infinite et continovate grazie che da lei ricevo ; onde non posso che pregar Iddio che di bene in meglio auguramenti le sue grandezze. Ricevo la sua nella quale vedo la grande et inesplicabile magnanimità di Sua Altezza quale di tanti honori humilis^{ne} ringratio, assicurandola che non sarà cosa tanto difficile et travagliosa che io non intraprenda per ben servire Sua Altezza. Quando sarò honorato di suoi graziosi comandam^{ti}, non manco far il mio debito per ben servire Sua Maestà et s'assicuri che fò tali fatiche di mente, che mai più sono da me state usate et tutto ciò per mettere, come si suol dire, il carro avanti li buoi, poichè per lo presente bisogna far avanti ciò che si dovrebbe far dopo e così bisogna riportar tutto dalla piccola pianta alla grande. Con tutto ciò spero, servendo una Maestà così magnanima, essere riconosciuto et ciò io stimarò più per la riputazione, che per l'interesse. Credo ad ultimo del presente o al principio del venturo essere a segno. Allora poi, con mandar a sua Alt^{za} un libro di quelli apparati che faccio hora intagliare, darò più minuto ragguaglio dell'esito et delli accid^{ti} et con assicurare V. S. Illma che non preservirò mai dalli ordini suoi et di Sua Altezza, faccio profond^{ma} riverenza.

Di Parigi li 4 Ottobre 1645.

Di V. S. Illma.

Humilis^{mo} et ob^{mo} servo

Jacomo Torelli.

4.

Illmo Sig. e P$\widetilde{ro}$n Col^{mo}.

Finalmente, dopo haver travagliato molti mesi per servire sua Maestà et il Sig. Duca Odoardo mio Sig., ho condotto a perfett^{ne} l'opera incominciata.

Non dico per la qualità, ma per l'effetto, et conosco il mio merito per la indicibile benignità di Sua M^{tà} ed di altri Principi et SS^{i}. che si sono degnati vederla. Ho ricevuti applausi tali, che mi sono arrosito di tanto honore. Hora mi è stato ordinato l'operare al palazzo Reale in un balletto del Sig. Duca d'Anghino da rappresentare [?] per dopo Pasqua ; ma credo per la quantità delli attori, non possi essere che al venturo inverno. Mi pare però si vadi molto spesso ne' miei interessi, poichè in dieci mesi che sono partito di Ven^{a} per q^{to} servicio non ho avuto cosa alcuna, ma ha convenuto, che io vivi et mi mantenghi di mia borsa. Ho dimandato, ma sempre buone parole ; non sò quale sarà q^{to} fine. Io tengo scolpito nel core l'ordine datomi da V. S. Il^{ma} come di Sua Altezza, et quello non preservirò ancorchè non ricevessi alcuna rimunerazione, et assai mi conoscerò avantaggiato quando havrò eseguito i comandi di Sua Altezza alla q^{le} mi conosco et benignis^{me} oblationi et altri infiniti obblighi venuti della vita. Mando a V. S. Illma per il Sig. Disburè due libri, uno per Sua Altezza et l'altro per V. S. Illma, delle decorazioni fatte e dell'opera rappresentata. Supplico per tanto Sua Altezza ricevere con questo picciol dono un riverentis^{mo} ossequio della mia devotiss^{ma} servitù et V. S. Illma degnasi con le mie particolariss^{me} sev^{ne} espressioni riverenti. Me le inchino.

Di Parigi li 22 gennaio 1646.

Di V. S. Ill$^{\text{m-a}}$.

. Riverendiss. Serv^{re}.

Jacomo Torelli.

5.

Illmo Sig. e Pr̃on mio Col^{mo}.

Si può immaginare il disgusto ch'io ho sentito per la morte del Ser^{mo} Pr̃on stante l'obbligatione che io li dovevo, si per li obblighi di benefici ricevuti, come per l'estimazione che l'Illmo mi fece a suo nome della sua protez^{ne}, onde infinitam^{te} me ne condolgo seco come cosa che merita per tutti li rispetti..... Travaglio gagliardamente per un grandis^{mo} balletto del Sig. Duca d'Anghino al Palazzo Reale et a suo tempo le ne darò parte. Mandai a V. S. Illma per Buffetto un fagotto con dentro un libro delle decorazioni che hanno fatte in Parigi acciò capitasse a Parma.

Non ho ancora la ricevuta.

Così le faccio profonda riverenza. A Parigi li 20 Nov^{bre} 1646.

Jacomo Torelli.

R. Archivio di Stato di Napoli

Carte Farnesiane.

Fascio 191. — Fascicolo 4°.

6.

Illmo Sig. et Prõn mio Col^{mo}.

Ecco che mi harrivano le mie robe tanto a me care quanto giuntemi in tempo ch'io maggiorm^{te} le desideravo con qualche dubbio di averle smarrite. Ringrazio V. S. Illma del favore che mi ha fatto come riverentemente resta la mia divozione obbligata alla Generosità di S. A. S. che non bastandogli di havermi onorato che io giunga a Parigi sotto la sua protezione, ch'anco m'ha graziato di mandarmi me e le mie robe a sue spese. L'Illmo sig. Residente non manca di eseguire i comandi di S. A. nel farmi ogni grazia ed impiegarsi per farmi provecciare presso S. M. Ma io riservo i suoi favori quando S. M. habbia veduta l'opera ch'allora potremo addimandare quello che si appartiene al farmi conoscere servitore di S. M.

Il Sig. Giacomo et io haviamo nuove di Venetia che ci rimprovera di essersi accostati a comici, et io in particolare ho letto che il sig. Manelli in Piazza di S. Marco a Venezia ha pubblicato questo, ond'io com'il Sig. Jacomo restiamo molto mal soddisfatti di lui. Speriamo che alla fine del mese si farà l'opera con scene macchine et habiti non più veduti in paesi (?) francesi. La curiosità è grande, onde si spera utili grandissimi. Prego il Signore d'incontrare buona fortuna, la quale io riconoscerò ogni mio havanzamento dalla buona grazia di S. A. S. mentre a V. S. Illma unitamente la faccio ricevuta.

Parigi 2 ott. 1645.

Di v. s.

M. D.

GioBatta Balbi.

All'Illmo Sig. Marchese Gaufredi.

R. Archivio di Napoli.
Carte Farnesiane fascio 191 f° 4°

7.

Illu^{mo} Sig^{r} mio Sig^{re} et Prõne Colen^{mo}.

Mentre arrivò in Parigi con noi el Sig. Torelli et che li daremo la sua parte delle nostre comedie spettando di procurar denari a interesse per formar el teatro con machine come abbiamo fatto, non ci fu disgusto nissuno, ma quando intesemo che lui si vergognava di essere con comici, e pure tirava la parte delle nostre fatiche et che procurava di far novo teatro per museci, — consigliando a ciò el Sig^{r} Cardinale Mazarino et Monsù di Leone, suo parciale amico, — ci fu disgusto tanto piu, avendo inteso che Monsù di Leone fa venire li Musecì con imprestanza di 2.000 scudi de la sua Borsa per farseli rimborsare a le loro prime fatiche. Fusemo da sua M^{tà} la quale intese le nostre ragioni ciové ch'el Torelli era fatto venire per noi, volse vedere dal

secretario Agra in che maniera lu' scrisse per detto Torelli et vedendo che ciamava un ingeniero di machine et il Balbi ballarino et che erano ciamati per noi, come li ramentorno a S. Mtà li comici ch'erano in Francia, S. Mtà disse perchè non affaticava con noi. Il Torelli respose che lui era gentilomo et che era pronto per affaticare in ogni loco, ma che voleva el comando da S. Mtà che s'unisse con Comici, che non li pareva di suo honore obbligato a far meraviglie in ogn'altro loco che con comici. Tutti noi resposemo : noi vi avemo fatto venire per noi, e che sia vero che voi siate con noi, voi tirate la vostra parte delle nostre fatiche ogni giorno che si recita ; lui replicò la cossa del *Gentilomo* et che renderebbe le parte ; la maestà della Regina rise et entrò nel Gabinetto ; da lì a poco venne fuora el Comendatore di Sovre et disse cossì : Sigr Torelli, presentemente la Mtà della Regina dice che voi siete venuto per la truppa italiana che cossì loro pregono sua Maestà, et che dobbiate travagliare con loro, o che non travagliate in nessun loco per non portare danno alla sua truppa ; dove che s'agiustasemo con bone parole con il detto Sr Torelli et l'agiustamento fu cossì : le parte che aveva tirato sino a l'hora non se ne parlasse, ma che ogni volta che si faccia l'opera vole due parte et cossì siamo agiustati con gusto de tutti et non ci é desgusto nisuno con detto Sr Torelli, anzi gusto grande, perché lui fa cosse bellme ad onta, hora, di Monsù di Lione, il quale dice che fa venire li musici con altro ingeniero ; ma quando saranno harrivati, noi haveremo di già dato principio, facendoli tutto quello che loro poseno fare da le voce in poi, le quali superiamo con el redicolo. Ecco scritto a V. S. Illma minutamente la cossa del Sigr Torelli, sò che lei intenderà più de quello ch'io scrivo, perché, privati dal Torelli qual tirava la sua parte et venendo li musici, era la nostra rovina dove che, stante il nostro interesse di ciascheduno, il tasto faceva il suo effetto. La pregho dunque a compatire, tanto più ch'el detto Torelli da tutti vien honorato, in particulare da me, causa li suoi meriti, e poi lui me compatisse me stante il travaglio in cui mi trovo per la mia moglie per la quale io non so più che rispondere a S. Mtà non vedendola comparire, et perché mia moglie mi scrive da Milano che Scaramuzza, stante l'interesse de sua moglie Marinetta, ha fatto ufficio che mia moglie non viene, ciò non lo credo per havere havuto l'ordine per la sua venuta il Sermo Sig. Duca di Parma, ma per consolare in parte la mia cara moglie ho procurato novo passaporto per S. Mtà laquale non solo lei me compatisse ma tutta la corte, vedendomi tanto dolorato per la mia cara moglie la quale io non doveva mai abbandonarla ovvero menarla con me.....

10 oct. 1645 Da Fontana bel Aqua, ma di partenza per Parigi per la venuta de li ambasciatori Polachi venuti per pigliare la sposa regina di Polonia.

Carlo Cantù detto Buffetto.

Archivio Reale di Parma
Carteggio Farnese (*Musica e Teatro*).

II

RELATIONE D'ALCUNI MUSICI
(1646)

Castrati soprani.

Michel Angelo Pellegrini Anconitano habita di presente et è musico all' Apollinare, venne i mesi addietro da Germania ove servì all' Imperatore.

Dominichino di Santa Maria Maggiore, che habita in casa dell' Abbatini, Mr̃o di quella capella, giovine di 13 in 14 anni, canta bene et è di mag^a^ espett^ne^. Un suo fratello serve al sig^r^ S^mo^ Gallicano, s'intende che d^o^ fig^lo^ sia obbligato però ancora al sud^o^ Mr̃o per un' anno e mezzo.

Gioseppe Bianchi, che si trova in Genova per venirsene a Roma ; ha p^a^ servito qui il Prencipe Prefetto et è stato soprasurnumerario in Cappella ; adesso ritorna de Germania dove ha servito alcuni Principi ; è giovine de buona presenza et ha bell^ma^ voce.

Marc' Antonio detto il Bolognese, sta di presente all' Apollinari, d'età di 13 in 14 anni, canta bene e di buona scuola e garbo suavo, ha molta voce per esser di poca età, farà riuscita grande essendo sveggiatissimo et intendente.

Venanzio Lupardi da Camerino ha servito longo tempo el sig^r^ Card^e^ Colonna in Bologna e fuori di musico et aiutante di camera ; è contralto e tenore ; sona di cimbalo e di tiorba bene ; è compositore di musica tanto da chiesa qu^to^ da theatro e da camera. Giovine di buon aspetto, è stato in Germania dove ha servito a m^ti^ Principi.

R. Archivio di Modena.
Elenchi di suonatori et cantori. Musica B^a^ 2^a^.

III

LETTRES DE VENANZIO LEOPARDI AU DUC DE MODÈNE.

1.

Supplico V. A. scusare la mia tardanza cagionata dal mare, il quale ha ritenuto la penna che io non habbia con queste rozze righe ricordata a V. A. l'humilissima servitù che li professo ove la mia devotione mi spinge con ogni riverenza venire ad augurarli felicissime queste sanct^me feste Natalitie e per sempre prospero il buon capo d'anno, significando a V. A. come in Firenze fossimo chiamati dalli Sig^ri Principi Mattias e Leopoldo ; si cantò et i putti si portono bene e con buona voce e mostrorno quei Principi gradimento. A Livorno imbarcati, in otto giormi fummo in Tolone et ora, per gratia d'Iddio, siamo a Lione e tutti con buona salute, sperando in otto giorni esser a Parigi dove sarò sempre prontissimo alli cenni di V. A. al quale, assieme con questi putti, io faccio Hum^ma Riverenza. — Lione li 17 X^bre 1646......

2.

(Del Leopardi Musico, Sua introduzione e de Castratini alla M^tà della Regina).

Seren^mo Signore,

Non isdegni V. A. ch'io venga di nuovo riverente a ricordarle l'humilissima mia servitù da Lione, ma si presentò occasione del tempo Natalitio il quale augurai a V. A. felicissimo, come anco per darle parte del nostro sano arrivo in quella parte. Ciò non feci giunto in Parigi fin che non erimo stat^i dalla Maestà della Regina, ora mi spinge la mia devotione (como suo infimo, ma fidelissimo servitore) significarle come fummo introdotti dall'Em^mo Mazarino, il qual Sig^re, dopo fattoli riverenza, ci accolse con ogni cortesia, geloso di sapere come V. A. si trovava in Roma con buona salute, e subito diede S. Em^za ordine al Sig^r Ondedei (al quale presentai la lettera che V. A. me gratiò) che si trattasse bene si come fece. In tre giorni poi, fummo chiamati andare a cantare dalla Regina e, giunti alli gabinetti, entrando noi con altri Virtuosi Italiani qui venuti, Sua Maestà di sua bocca disse subito : dove e quali erano li Musici di V. A. Facendoci avanti, fummo guidati avanti S. M., dove era un' istromento e per li primi ci comandorno di cantare, si come obedimmo, dove finito, mostrò S. M. gra-

dire questi putti servitori di V.A. et ambi trovandosi bene in voce fecero bene (giudicati da altri) la loro parte. Ora si studia per l'opera dell' Orfeo, havendo tutti noi occasione di farsi honore nella scena. Io non resto, come devo per servir bene V. A., di farli studiare e mantenerli con qualche regola con la quale, fino a quest'ora, per gratia d'Iddio, stanno sanissimi. Assicurando V. A. per il tempo destinato non mancare al mio debito con che, mentre pregoli dal Sig^{re} prospera salute a V. A. Ser^{ma}, faccio Hum^{ma} Riverenza.

Parigi li 18 Gennaio 1647.

3.

Serenissimo Signore,

Spero sian giunte alle mani di V. A. le due lettere che da Parigi li ho inviato, e nello passato ordinario non mancai eseguire i cenni che V. A. mi fece gratia ordinarmi. Si come dal Sig^{r} Lazzaro [1] le ne sarà stata data notitia, questi putti ser^{ri} di V. A. et io siamo benissino ; si attende a studiare per l'*Orfeo*. Impatiente la Regina d'aspetar tanto, per tanto si sta servendo S. M. con qualche concerto di camera ; spero in pochi giorni sentirà S. M. alcune mie fatiche musicali qui composte. Supplico V. A. compiacersi far ordinare al Signor Ondedei voglia con un poco più di calore proteggere et aiutare questi putti e tutti noi in quello che a lui appartiene per servir V. A. chè per le strade ordinarie della virtù c' incaminamo da noi senza scorta. Servii V. A. la passata settimana d'alcune particolarità che qui in questa corte succedono, si come honora comandarmi, et ora non altro succede se non quel che sentirà, supplicandola non mi voglia mai tener otioso a' suoi comandi.

Hieri l'altro la sera la Regina stette in letto un poco risentita et anco hier mattina, ma doppo pranzo S. M. migliorò d'ogni indispositione e fu alla comedia Italiana....

Si cominciano qui le maschere e a far feste in Palazzo e fra pochi giorni li balli nella semblea con intervento di Dame e Cavalieri della Corte, con tutti li Principi e le corone. Si va da molti voci ferando la Pace.

Parigi 8 Febbraio 1647.

4.

Stupisco come, havendomi honorato de suoi saluti in unad el nostro Domenichino, V. S. dica non haver ricevuta che una lettera da me da che sono in Parigi. Questa non solo è la prima, ma è la decima lettera che a A. S. ho

1. Lazzaro Bonnicini, secrétaire du duc de Modène.

scritto cominciando da Acqua Pendente, Fiorenza, Tolone, Lione e quattro di Parigi accompagnandole sempre con quelle del Sig. Preincipe Cardinale. Dopo haverla servita con i Padri Teatini, si come V. S. desidera, e con il Sig. Lazzaro, mio Sigre, non farrei tali mancamenti a V. S. Vedrà il collaro desiderato dalla Sra Eugenia per il primo corriero che verrà....

. . . .

Si stà nelle occupationi dell' Opera, però non sarà distante

5.

. . . .

Non mi par bene restar di dar parte a V. A. degli honori che ci fa la Regina havendoci hiersera l'altra fatti chiamare per sentire la seconda volta questi due figlioli servitori di V. A. Della prima volta n'informai V. A., della seconda li darò minuto ragguaglio. Si entrò nel gabinetto dove era la Regina, il Sigr Cardinale, il Sigr Duca p. d'Anguien. Il figlio unico Principe di Gales d'Inghilterra sedeva dirimpetto della Regina. Il Sigr Cardinale et il Sigr ora chiamato Principe di Condé et altri Sigri Marescialli in piedi. Si cominciò a cantare un' aria a quattro con Atto del Sigr Prencce Mattias et li due di V. A. e subito la Regina e monsieur le Cardinale dimandorno che cantassero li nostri come fecero, con gradimento di tutti e veramente svelorno la tema della prima sera e cantorno assai meglio. Dimandò la Regina se questi putti parlavano francese, li rispose Sr Luigi de Rossi per mia saputa che V. A. li haveva ad ambi ordinato che non tornassero a Roma se non parlavano Francese, del che la Regina sorrise.

Cantorno li due altri del Sigre Cardle Antonio e Sre Prencce Mattias, ma dalli Cavalieri, dal Sig. Duca d'Anguien e dalla Regina furno di nuovo commandati e desiderati li due di V. A. et io, chiamato, m'avanzai e li accompagnai un' aria la quale di nuovo fu gradita con applauso di tutto lo spirito di questi figlioli, e veramente non posso di meno di non significare a V. A. (sentendosi in bocca de molti Sigri spesso nomar V. A. in molte occasioni) da tutti è acclamata et amata, e questi honori che ci fanno sono effetti della sua grandezza.

Finita l'aria, venne il Re e Madamizella e sentirono un poco e si cantò un' aria spagnola dove intervennero li due putti, e fra due sere andremo la terza volta dalla Regina a cantare a S. M. una cosa in sua lode a quattro voci da me composta e con questa occasione dedicarò alla Regina una mia messa a 6 voci con sei viole per consenso del Sigr Cardinale, sperando S. M. la faccia cantare a sua richiesta. Fra tanto si va stringendo l'Opera dell'Orfeo e questi putti hanno nel gestire qualche acclamatione e si crede nel

l'atto non saran degl' ultimi. Sarà quest' opera cosa non più vista nella Francia, nè fatta per la copia delli soggetti e per la richezza degl'abiti........
13 febraio 1647.

6.

Serenmo Sigr.

Si rappresentarà l'Orfeo fra tre giorni e sarà opera, sì per la richezza degli abiti, della musica e macchine, la più bella che habbia vista la Francia e, quel che più diletta, vi sono da un Maestro Ballarino Italiano composti otto balletti d'ogni genere ballati da dodici maestri principali di Parigi. La Regina, senza voler sentire difficoltà, la vuole in quattro giorni, benchè ancora non son date tutte le parti. Si fatica nelle prove giorno e notte. Li putti servitori di V. A. fanno sei parti ciascuno e piacciono a tutti questi Cavalieri della Corte; io ancora sono impiegato in qualche cosa da recitare. Dicesi, questa fretta di S. M. sia perchè in breve siano di partenza questi Sigri Marescialli e Generali per la futura campagna in diverse parti e perciò S. M. li vol far vedere questa opera musicale. Diedi parte a V. A. nell' ordinario passato come fossimo la seconda volta chiamati dalla Regina e mostra S. M. gradire, si come ho significato a V. A.

. . . .

(*M. de Gramont et le duc d'Enghien vont partir le 6 et le 12 mars pour la guerre. Le marquis de Bentivoglio se mettra en route dans 8 jours pour l'Italie.*)
22 Febraio 1647.

7.

... Non havendo da significarli altro se non che in due giorni si rappresentarà l'Orfeo, e questa notte con la presenza della Regina andaremo a provare al Palazzo Reale, poi Domenica, dopo finita l'opera, vuole S. M. nell' istesso luoco si raduni l'assemblee e si farà il Ballo Reale, come si sole ogn'anno, e la Regina ha preparato cose superbe di gioïe inestimabili per adornarne Madamoisella. Ballerà al solito il Re, Sr Duca D'Angnien con tutte queste principesse.....

Li putti servitori di V. A. sono, benchè in stagione cattiva, sanissimi in voce e siamo pronti tutti per andare a servire in questa opera che si farà in due giorni per ordine espresso della Regina e Sigr Cardinale Mazzarini.

1o Marzo.

8.

Serenissimo Signore.

Dò parte a V. A. come Sabbato domenica e martedì si è rappresentato l'opera intitolata l'Orfeo sempre con l'assistenza del Re, della Regina,

Monsieur picciolo e grande con Madamoisella et due volte la Regina d'Inghilterra, e pare che corra voce sia con universale piacimento stata gustata da tutta questa nobiltà e Principi. Li putti servitori di V. A., mi pare, habbino fatto honestamente bene le loro parti, si come ne protrebbe da altri haverne V. A. relatione. Invio a V. A. l'argomento, e, perchè uscirà una intiera relatione di tutte queste feste, non mi dilongo a raguargliarle a V. A.

In distretto nell' istesso teatro, fatto divenir sala Reale con Baldacchino, si fece la grande Assemblea ; noi, fatti invitare dalla Regina, fummo spettatori di sì superba festa.

(Longue description de la fête. Mademoiselle avait sur elle pour six millions de joyaux, on dansa jusqu'à une heure du matin) « al suono di trenta Viole del Re e Regina ».

Dicesi la Regina dopo Pasqua sia per andare a Lione e in Picardia poi a Fontainebleau ; dicesi si farà un altr'opera, noi staremo qui pronti a i cenni di V. A.....

(8 mars 1647.)

9.

Description du « Superbissimo corso fatto dalla Regina Madre »...

Altro non ho da significare a V. A. se non che quindici giorni dopo Pasqua recitata l'opera di nuovo tre volte.....

(28 mars 1647.)

10.

Questa notte si è rappresentato di nuovo l'Orfeo nel Palazzo reale con l'assistenza della Regina e Re, con il Sig^re^ Cardinale, Madamoisella e tutte le Prencipesse, riuscita al solito senza intoppo e S. M. vole si reciti ancora due volte per la Regina d'Inghilterra e per la numerosa nobiltà di Parigi devota alla Corte e familiari. *(On attend la venue du Cardinal Antonio Barberini qui est à Avignon. Grande dévotion de Louis XIV)...*

Questa notte S. Em. dentro al teatro regalava la Regina di canditi et altre cose di zuccheri le quali erano presentate al Re et a Monsù et a tutte altre dame. È durata l'opera sino alle quatro ore della notte. Dicesi la partenza della Corte sia diferita alli quindici.

Li putti Servitori di V. A. hanno fatta la loro parte et ora sono per ordine di V. A. ambi vestiti di drappo fino d'Olanda leonato, colore ora usato in Corte e di questo ne ha pigliata la cura il Sig^re^ Ondedei havendogli io provisti d'altri abigliamenti alle loro persone...

(26 Avril 1647.)

11.

(*Au secrétaire du Duc.*)

Scusi se scrivo poco perchè dormo ancora e mi scusi per gr̃a con S. A. Le ho scritto male, perchè questa notte si è fatto di novo per la prima volta l'Orfeo et tre altre notti avanti habbiamo provato con star nove ore nel teatro per volta e così siamo tutti stracchi; all'altro ordinario li darò compita relatione del tutto.....

12.

(*Description du bal de la Reine.*)

Si è fatto l'Orfeo et è passato così bene che ha hauto l'applauso universale e la Regina, il Re con il picciolo Monsù e con tutta la Corte, tre volte che si è fatto, sono venuti e stati, benchè durasse *6* ore. Questi putti si sono portati come da altri ne haverà relatione e tutti siamo stati in voce per gratia d'Iddio.

. . . .

Domenico e M. Antonio la supplicano non pigliarsi alcuno incomodo delle loro incluse mentre li loro verranno a pigliarle a casa sua, ovvero si compiaccia darle al Sig^r^ C. Calcagni il quale li darà alla madre e fratello in mano propria, mentre le loro lettere capitano male; nè li dia quella di Domenico, se non la viene a pigliare la Madre propria, e tutti doi cantaranno canzoni francesi.

(*8 Mars.*)

13.

Seren^mo^ Sig^re^.

Sarà questa l'ultima lettera con la quale da Parigi ricorderò a V. A. Seren^ma^ l'humilissima mia servitù, mentre la notte antecedente si finì di rappresentare l'Orfeo l'ottava volta essendo noi giunti al fine delle nostre divote fatiche sempre con buona salute...

(*Grand bal sur le théâtre pour fêter la princesse de Palestrina qui s'en retourne.*)

. . . .

Hieri mattina alle sett'ore partì il Re con parte della Corte verso Amiens... Hieri mattina partì la Regina; sei ore o sette dopo ci volse veder tutti S. M. havendoci con parole gentili ringratiati del buon servitio prestatoli, voltandosi a noi S. M. disse a Domenico che salutasse V. A. in suo nome, con che tutti promettessimo farlo; e facendoli riverenza con buona gratia ci licentiò. Questa sera siamo chiamati d'andare dal Sig^r^ Cardinale per ricevere l'ultima

licenza e sperditione dovendo S. Em. domattina (per quanto si dice) partir per Amiens.

Si come mi è stato accennato d'ordine di V. A. circa eseguire i comandi della Regina e S. E., così è successo mentre hanno eletto per loro servitio Marcantonio Serv^{re} di V. A. il più piccolo, credendosi che ci sia con S. M. il piacimento e gusto di V. A. Non ho mancato esortare il putto ad abbracciare quello che V. A. dispone, benchè il giovine ha sentito qualche rammarico di perdere per ora et allontanarsi da V. A. suo primo Signore. Però, consolatosi, si mostra prontissimo ubbidire a suoi cenni e si come questa sera significherò a S. E. purchè al putto si dia chi lo custodisca qui.... Spero resteranno qui gustati del suo spirito che ha mostrato in questa occasione, e la Regina haveva qualche resistenza in levarlo a V. A., ma li fu significato a S. M. che di qual si voglia di noi disponesse, chè sarebbe stato gusto di V. A. e così, non havendo noi altro ordine, con buona gratia di V. A. Martedì (s'altro non succede) ci metteremo in viaggio per Italia a venire a godere de' suoi cenni con che, mentre io prego dal Sig^{re} felicissimi eventi a V. A. Seren^{ma}, faccio hum^{me} Riverenze.

Parigi li 10 Maggio 1647.

Di V. A. Se^{ma}

Rev^{mo} et Dev^{mo} Serv. per sempre
Venanzio Leopardi.

Archivio di Stato di Modena.
Francia Amb. filz 109.

IV

LETTRES DU RÉSIDENT BARDUCCI « ALL ILL.^{mo} SIGR^{r} SENATORE BALI GONDI »

(1er Mars 1647.)

Il Sig^{r} Cardinale Mazzarino, oltre le sue occupationi ordinarie dei negozii più importanti, è stato talmente applicato a sollecitare la perfezione della gran Comedia in musica, sommamente desiderata dalla M^{tà} della Regina, che S. E. ha voluto assistere piu volte alle prove che se ne sono fatte, e ben spesso è andato a rivedere le macchine et ad affrettare i lavoranti, che pure sono cagione che sin'hora non s'è potuta recitare. Questo impiccio di S. E. ha ritenuto il suo Maestro di camera di domandargli audienze per chi si sia...

(8 Mars 1647.)

Quà s'è finito il carnavale con la bellissima comedia in musica fatta fare dal Sig^{r} Card^{le} Mazzarini, che ci s'è affatticato fuor di modo. È stata rappresentata tre volte con li habiti et il Martedi seguente. La prima volta v'intervennero LL. MM., il Sig^{r} Duca d'Orleans, il Sig^{r} Principe di Condé et generalmente tutta la Corte et vi fu anco il Sig^{r} Cardinale Mazzarini. Il Sig^{r} Commendatore di Giarres, ad istanza anche della Signora Anna Francesca Costa, mi fece avvertire che io vi haverei havuto luogo con tutti i Sig^{ri} fiorentini ch'erano qui, sì che tra questi et qualch'altro mio amico io feci il numero d'undici et il Sig^{r} Commendatore med^{mo} c'introdusse per le porte più privilegiate et ci alloggiò comodissimamente. Io già ero stato invitato da Mon^{r} Giro d'ordine di LL. MM. per i giorni destinati alli Ambasciatori et alli altri Ministri forestieri, con condizione ch'il Nunzio et li Amb^{ri} non menerebbono ch'un solo gentilhuomo et i Residenti anderebbono soli. M'insinuò anco di più il med^{mo} Mons. Giro, che non si pretendeva di dar luogo ad alcun di essi et che ciascuno si sarebbe messo come havesse potuto sopra i banchi riservati a i ministri, et che nelle uscire tutti dalla sala dove conveniva radunarsi, o nell' entrare nel Salone della Commedia, non si sarebbe osservato rango, et ch'io non lo doveva pretendere, perchè vi erano i Residenti di due elettori Palatino e Brandeburgh che non m'haverebbono ceduto, et anche qualche altro, volendo egli intendere, a mio giudizio, i Resid^{te} di Mantova et di Parma tutti due scioccamente ostinati in questa pretentione. Io mi dichiarai che non sarei mai stato il primo a far disordine, et che se gli altri si fossero messi indifferentemente in ogni luogo, io ancora haverei fatto il simile, riservandomi però a occupare il mio, o pure, nell' entrare del detto salone, di procurare qualche luogo accanto d'una Dama di mia conoscenza o altro mio

amico et benchè, quando Monsr Giro venne a invitarmi, fosse stato risoluto di far vedere la commedia a tutti i Ministri forestieri in una volta, essendosi previsto di non potere sfuggire molte differenze tra essi, perchè anco il Residente di Polonia si dichiarava di non voler cedere a quello di Portogallo, fu risoluto d'invitarli in due truppe, cioè, una parte la Domca et l'altra il Martedì. Monsr Giro ch'haveva creduto che la Commedia si rappresentarebbe il Martedì di Berlincaccio, era venuto a invitarmi la Domca innanzi pregandomi a scusarlo se non fosse tornato da me per dirmi precisamente il giorno, caso non fosse stata rappresentata il detto Martedì et ch' io mandassi da lui, come feci più volte, perchè ogni giorno la Regina la voleva vedere, ma fu necessario che S. M. si desse patienza sin' a che le macchine fossero in ordine, il che non potè seguire sin' al Sabato anche a mala fatica...

R. Archivio di Stato di Firenze
Mediceo 4653.

V

Per la ricreazione e fuoco di Gioia, fatti dal signorGiacomo Torelli, Ingegnere di sua Maestà christianissima. Ai Signori, Musici, e personnagi delle Nozze di Thetide e Peleo per la felice riuscita dell'opera.

Già dal Regio theatro i bei splendori
Del Franco Apollo e delle patrie muse
Havean feriti i sguardi e avvinti i cori,
Rese l'idee per gran piacer confuse ;
Già pien d'applausi ogn'un, pien di stupori
Di tant'arte dicea l'arti diffuse ;
Più che contento ogn'un, Parigi tutto
In un secolo d'or parea ridutto.

Chi stupiva in narrar come prodotte
Havesse tante pompe una sol scena,
Chi più chiara del dì dicea la notte,
Chi spiegata l'havea fastosa e amena :
Campagne, monti, mari, arbori e grotte, *Le diverse Mutazioni del Teatro.*
D'ogni nube del Ciel la terra piena ;
Ville, città, teatri, e tetti d'oro
Havea prodotto lor dotto lavoro.

Industri danze e bellicosi assalti *I balletti, e la barriera.*
Haveano col terror misto il piacere ;
Concerti armoniosi hor' bassi, hor' alti *L'Opera musicale.*
Fatta havean dell'udir pompa il vedere ;
Ricchi e varii ornamenti e frigii smalti *La varietà e richezza de' vestiti.*
Veduti havean vestir le squadre intiere,
Sì che ogn'uno dicea con stil giocondo :
Sol può far tanto il più gran Re del mondo.

Ma che manco può fare, o può dir meno
Un popol dal piacer vinto e rapito ?
Miglior memoria e celebrata a pieno
Di cotanti stupor fece un convito ; *La cena del Signor Torelli.*
Ivi di puro cor ciglio sereno
Mostrò il Genio più dolce e piu gradito,
Mentre che in scintillante e vivo gioco
Tal gioia publicar lingue di foco

Tosto volaro al Ciel mille facelle — *Il foco di gioia.*
Con sì veloci e luminosi suoni,
Che ogni raggio perderono le stelle,
E l'aria si trovò piena di tuoni :
Parea che il foco in lucide facelle
Del ciel dicesse all'alte regioni,
Che i suoi fulmini ancor la terra havea
Poichè li Numi più grandi ella accolgea.

Egli a punto, che diè moto e figura — *Il signor Torelli, Ingegnere e convitante.*
Dell' apparato agli artifizii industri,
Senz' artifizio alcun tra amiche mura
Accolse i Dei nella grand'opra illustri ;
Indi bandita ogn'importuna cura
Propizii s'obligar correre i lustri
Per il Franco Monarca, e in puri voti
I cristalli restar d'ambrosia vuoti. — *Più volte bevutosi alla salute di sua Maestà.*

L'istesso illustre Autor d'opre si rare — *Il signor Francesco Buti autore e inventore dell' Opera.*
Co' i Dei, fatti da lui, lieto trovossi,
E dopo tanti imbrogli e tante gare
Il festino nuzial qui celebrossi ;
Benchè Peleo, fornito da cenare
Con un buon prò gli faccia indi levossi,
Scena e cena per lui furo tutt' uno,
Che di Theti il lasciar sempre digiuno.

Giove e Nettun non più rivali, o irati, — *Il sign. Anton. d'Imola.*
Non più acerba Giunon, non più gelosa — *Il sign. Gerolamo Pignani.*
Sedeano a mensa e bene accompagnati,
Trovar Theti pudica e non ritrosa ; — *La Sigra Vittoria Caproli.*
Ivi a Peleo suoi vanti ogn'hor beati — *Il signr Giuseppe.*
Di cillenio dicea lingua pomposa ;
E per vendetta d'un destin rubello
Prometheo lacerò più d'un uccello. — *Il signr Tomaso Staffordo.*

Chiron, deposta la metà animale, — *Il signr Filibert° Ghigof.*
(Che di coppiere gli servì in quel giorno) — *Il Ragazzo che faceva la parte posteriore di Chirone li serviva a bere.*
Consigliava a Peleo con stil gioviale
Di spesso ber de' suoi rivali a scorno ;
Sì ch' ogn'uno di lor trovossi male
Per tante sanità, che andaro attorno ;
E del sesso, che beve o poco, o niente
Theti, ma non Giunon si vide esente.

Quegli, che in dolci e armoniosi modi
Fè cantar su'l teatro il bel congresso,
Degno ivi pur di non volgari lodi
Con esso lor si concertò ben spesso :
Ma perchè deve tra cotanti prodi
Chi favella di lor tacer se stesso ?
S'io feci il mio dover conviene il dica :
Del canto ogn'hor fu la cantina amica.

Il signor Carlo Caproli compositor della musica.

Il Cavalier Amalteo compositore di questi versi.

(Extrait de l'ouvrage intitulé : *Décorations et machines aprestées aux Nopces de Tétis, Ballet Royal ; representé en la salle du Petit Bourbon, par Jacques Torelli, inventeur. Dédiées à l'Emminentissime Prince Cardinal Mazzarin.* MDCLIV. Bibl. Nat., *Réserve* Yf. 33 (in-f).

VI

BIBLIOGRAPHIE DES ŒUVRES CONNUES DE CARLO CAPROLI

B. B. : Bibliothèque du *Liceo Musicale* de Bologne.
C. B. : Conservatoire de Bruxelles.
B. M. : *Biblioteca Nazionale* de Modène.
B. N. : Bibliothèque Nationale de Paris.
C. N. : Conservatoire San Pietro a Majella à Naples.
B. V. : Bibl. du Vatican.
B. W. : *Hofbibliothek* de Vienne.
Br. Mus. : British Museum.
N. B. — Les compositions marquées d'un astérisque sont douteuses.

Canzoni e cantate

Amor con dolci vezzi.	*a 2 voci*	B. B. (Q. 47).
Amor deggio servir	» *3* »	B. B. (Q. 44).
* Anime voi che siete dalle furie d'Abisso [1]	» *3* »	C. N. (Rac. 128, II, 75).
Chi non sa qual tormento . . .	» *3* »	B. B. (Q. 47).
Chi può Nina mirare	» *1 voce*	B. N. (Réserve Vm 7/59, p. 135).
Chi sempre disse no	» *2 voci*	B. B. (Q. 47).
Chi vuol esser amante	» 3 »	B. B. (Q. 47).
Conoscer quando inganna . . .	» *1 voce*	C. N. (Rac. 128, II, p. 15).
Correte, correte amanti	» *3 voci*	B. B. (Q. 47).
Dallo strale d'Amor	» *2 voci*	B. B. (Q. 47).
*De la tiranna mia	» » »	C. N. (Rac. 125, II, 99).
Di già Lilla gentile	» *1 voce*	B. N. (Rés. Vm 7/59, p. 23).
Dite che far poss' io	» *1 voce*	C. N. (Rac. 129, I. 140). Scelta di canzonette italiane di diversi autori... Playford, 1679. B. V. et Br. Mus.
Di sua bellezza altera.	» » »	B. N. (Rés. Vm 7/59, p. 17).
Dolce pace del cor mio. . . .	» » »	Br. Mus. (Harl. Mss. 1273).
E dove Eurillo, il passo, *dialogo*.	» *2 voci*	B. B. (Q. 46).
Era condotto alla morte, *lamento del Re d'Inghilterra*	» *1 voce*	B. B. (Q. 46).
* Era l'alba vicina	» » »	C. N. (Rac. 128, II, 47).
* Era la notte e con horror profondo	» » »	C. N. (Rac. 131, II, 63).

1. Cette cantate est très probablement l'œuvre de Luigi Rossi. Cf. Wotquenne. *Etude bibliographique sur Luigi Rossi*, p. 3 et *Correspondance de Constantin Huyghens*, p. 55.

È un gran foco	*a 1*	*voce*	C. N. (Rac. 128, II, p. 20).
Fate largo alla speranza	» »	»	(Oxford mss. 953, B. B. (cat. III, 196).
Frondosi e verdi boschi	» »	»	B. N. (Réserve Vm 7/102, p. 129). — C. N. (Rac. 129).
Già languide le stelle	» »	»	B. B. (Q. 44).
Il cor sempre costante	» »	»	C. N. (Rac. 128).
Io che tra muti (*serenata. 1662*)	» »	»	B. M. (F. 1268).
Le note ove son chiusi	» *2*	*voci*	B. B. (Q. 48).
Lidia in vano presumi	» *1*	*voce*	Scelta di canzonette, Playford, 1679.
Lilla con gran ragione	» »	»	B. B. (Q. 46).
Mondo non mi chiama	» »	»	B. W. (17762).
Morto voi mi bramate	» *2*	*voci*	B. M. (F. 1267), et B. B.
Navicella che a bel vento	» *4*	»	B. B. (Q. 44).
Non si può piu sperare	» *3*	»	» » (Q. 44).
Non ti fida mio core	» *2*	»	» » (Q. 46).
Non voglio far altro	» *1*	*voce*	» » (Q. 47).
Occhi audaci che fate	» *2*	*voci*	B. M. (F. 1264). Rec. Florido de Silvestris (1646).
Occhi miei non parlate	» »	»	B. B. (Q. 46).
O da me adorata	» *1*	*voce*	B. W. (ms 17763).
O desio di saper	» *2*	*voci*	B. B. (Q. 47).
Oppresso un cor da mille pene	» *1*	*voce*	C. N. (Rac. 132).
O questa si ch'è bella	» »	»	B. V. (Rés. Vm 7/59, f° 14).
Or che il ciel di stelle è adorno	» *3*	*voci*	B. B. (Q. 44).
Or che il gelido rigore	» *2*	»	B. B. (Q. 47).
Perchè il cor me lo dica	» *1*	*voce*	C. N. (Rac. 132).
Per l'Egeo di spuma	» *3*	*voci*	B. B. (Q. 48).
Poichè dal petto mio	» *2*	»	B. B. (Q. 46).
* Pur che lo sappi tu [1]	» »	»	B. M. (F. 1263). B. B. (Q. 44). B. N. (Rés. Vm 7/59, f° 165).
Quella luce che s'indora	» »	»	B. B. (Q. 44).
Quietatevi pensieri (*cantata*)	» *1*	*voce*	C. N. (Rac. 125).
S' al seren di tua beltà	» »	»	B. N. (Vm 7/59 p. 147).
Se in me talor volgete	» *2*	*voci*	B. B. (Q. 44).
Se lo volete ditelo	» *1*	*voce*	B. B. (Q. 47).
Sempre son quel che fui	» *2*	*voci*	B. B. (Q. 44).
Sempre vostro sarò	» *1*	*voce*	B. M. (E. 243).
Se non è quel cieco Dio	» *2*	*voci*	B. B. (Q. 47).

1 Attribué à L. Rossi, par le Ms 996 d'Oxford.

Sentite un caso bello	*a 2 voci*	B. W. (Ms. 17765).
Se colei che adoro	» *1 voce*	B. N. (Vm 7/1, f° 127).
Si, è stato detto	» » »	C. N. (Rac. 128/I, 143).
S'io non dico ch'è di foco . . .	» *2 voci*	B. B. (Q. 44).
Speranze non partite.	» *3* »	B. B. (Q. 44).
Sperate, o voi ch'avete	» *2* »	B. M. (F. 1265).
Stravaganza d'amanti.		B. W. (Ms. 17763).
Sù, sù, sdegno e furor	» *3 voci*	B. B. (Q. 46).
Sù tornisi	» *1 voce*	B. N. (Rés. Vm 7/59, f° 149).
* Tal' è la sorte mia	» » »	C. N. (Rac. 128).
Tu mancavi a tormentarmi	» » »	B. B. (Q. 46). Anon. Br. Mus. C. B. (N° 588).
Un cor impiagato.	» *3 voci*	B. B. (Q. 44).
Un tiranno dolore	» » »	B. N. (Vm 7/14, f° 1).
Vanne pur lungi speranza . . .	» *1 voce*	B. M. (F. 1266).
Voi del sole che piangete . . .	» » »	B. B. (Q. 47).
Voglio morte e voglio vita		Br. Mus.
* Voglio ridere pur di core[1]. .	» *1 voce*	B. Schwerin. Anon. Collect. H. Prunières et B. M. (F. 1350).

Oratorio

Oratorio A' cinque di David' Prevaricante, e poi pentito. Poesia Dell Ecc^{mo} Sig^{re} D. Lelio Orsini. Musica Di Carlo Caproli del Violino, 1683.

Vienne : Hofbibliothek, Ms 16272 (in-folio).

1. Attribué à Lonati, dans le Rec. de Playford de 1679.

VI

LETTRE DE FRANCESCO CAVALLI A L'ABBÉ BUTI

Illmo e R^{mo} S^{r} S^{r} e P$\widetilde{ron}$ Ono^{mo}.

Non ha modi la mia penna che siano sufficienti per esprimere quali siano i sentimenti della riverenza con la quale registro nel cuore la benignità, con che cotesto Em^{mo} Sr Cardinale Mazarino inclina alle mie glorie et a sublimarmi alla felicità di servire a sì gran Corona ; et in oltre mi conosco inhabile a i dovuti rendim^{ti} di gratie verso di V. S. Illma che sì di cuore intraprende il persuadermi a venire ad incontrar tanta Fortuna. Può sicuro credere S. Em. che l'anima conserverà verso il di lui augustissimo merito, con l'immortalità propria, immortale l'ossequio ; e V. S. Illma può assicurarsi di tutta la mia divotione per tutti i momenti del mio vivere. Creda V. S. Illma che non l'eccitamento delle mille doble e d'altre offerte, ma la conoscenza che ho di quanto sia gloriosa la Fortuna, che mi s'incontrò, mi fecero piegare tutto il mio stato a venir costà ; e creda come Evangelio, che dopo scritto, a migliori riflessi della mia età, della mia complessione, e del mio costume a quest' aria, ero pentito : tuttavia io non mi potevo all' hora rimovere. Il Cielo, che dirige per vie ignote il meglio, se bene noi non lo conosciamo, fece che l'essermi mancate le conditioni, che m'erano state promesse, non che queste che havevo richieste, mi diede modo di ritirarmi : et assicuro V. S. Illma della mia fede, che non la diminutione delle promesse mi disviò, ma la conoscenza dell' havere una complessione impotente a questo viaggio et alla servitù che si doverebbe prestare, mi fece incontrare l'occasione, che bramavo, di ritirarmi da passi a' quali il desiderio di servire a sì Gran Prencipi et a Re sì famoso, m'haveva condotto, se bene l'inabilità mi doveva ritenere dal farli.

Io ho una complessione debolissima per natura, aggravata dall' età e dallo studio fatto, indi dallo escercitio. Compongo solo all' hora che me ne prende la fantasia, e sono sì poco resistente alla fatica, che, se un hora di più del mio uso m'affatico, sono subito amalato. Hor che V. S. Illma consideri se sono da pormi a questo pericolo di viaggio e se potrò poi servire come doverei. In vero sarebbe un venire a comprarmi la morte. Quanto poi alle cose mie, dopo disciolti i passati trattati, li ho qui raffermati. Sono obligato a Cavalieri Grandi, ad impieghi utilissimi et a teatri, con stipendio rilevante, cose tutte che non mi giova abbandonarle, mentre che ho qui in casa comodi a mio talento, per andar incontro ad incomodi evidenti, a rischi diversi et a cimenti di perdere il tutto con me medesimo.

Di tutto quello ch'io possa di qui, S. Em. è Padrone e V. S. Illma hora per sempre riceva la mia divozione e, se ci disgiongono i Regni, si assicuri che mi legano ad esser costà con l'ossequio, le obligationi che devo alla stima che conosco farsi della mia debolezza. Consacro a S. Em. la mia penna, mentre non posso a piedi inchinarmeli con lo individuo e tutto ciò ch'io vaglia havrò sempre debito di corrisponderlo ad ogni suo cenno, e se costà non posso venire, mando il cuore humiliato, e l'anima riverente che in eterno sarà schiava di S. Em. e mi conserverà sempre.

Di V. S. Illma et R^{a}.

Devot^{mo} et oblig^{mo} Serv^{e}.

Fran^{co} CAVALLI

Di Ven^{a} li 22 Ag^{to} 1659.

Ministère des Affaires Etrangères
Rome 137, f° 263

VIII

LETTRES DE MAZARIN

I.

Lettre à l'Abbé Buti.

St. Jean de Luz
8 Août 1659.

Bibl. Nat. *Mélanges Colbert,* T. 52 B. f° 161.

. . . .

Pour ce qui est de faire venir Cavalli de Venise, les difficultez qui s'y rencontrent et de tout ce qui regarde cette matière, j'approuve ce que vous me proposez et me remets entièrement à ce que vous résoudrez, ne doutant point que vous preniez bien vos mesures et que vous ne fassiez tout le mesnage que vous pourrez, afin que vous modériez les despenses qu'il faudra faire. Vous aurez recours au Sr. Colbert pour ce qui sera nécessaire de payer, et, en cas qu'il soit besoin de luy envoyer de nouveaux ordres, je ne manqueray pas de le faire, en me donnant advis des payemens qu'il faudra qu'il fasse. Je vous prie seulement de vouloir bien examiner les personnes qu'on prendra tant pour chanter que pour jouer des violons et autres instrumens ; car il faut qu'ils soyent chacun exécutant en son mestier, afin de former un corps de musique duquel il n'y ayt pas lieu de se moquer ; car vous scavez bien que les François y sont assez disposez. C'est pourquoy je voudrois avoir plustost des personnes insignes et augmenter la despense que non pas des personnes d'un talent ordinaire et à bon marché.

On m'a dict que quand mesme vous accorderez tout au Cavalli, il ne pourra pas venir sans permission de la République au service de laquelle il est engagé. C'est pourquoy il faudroit que vous écrivissiez à M. L'ambassadeur de Venise, de ma part, afin qu'il priast ses supérieurs de luy donner congé de venir en France et luy conserver mesme pour quelque temps les émolumens de la charge qu'il a à Venise.

Je vous prie de me mander quelle despense il faudroit faire pour le théâtre de bois, ainsy que le Sr. Vigarani propose. J'auray soin de vous faire scavoir la résolution qu'on prendra lorsque j'auray eu l'honneur de voir le Roy à Bordeaux, où j'espère de me rendre dans peu de temps ; mais il seroit bien que le Sr. Vigarani conférast avec le Sr. Ratabon en vostre présence sur le projet qu'il a faict de faire ce théâtre de bois en l'endroit que vous me marquez avec l'intention d'en faire un de pierre à l'entour dans quelque temps ; afin que la chose soit solide et à demeurer tousjours.

Je suis bien ayse que vous ayez donné au Sr. Vigarani le sujet de la Comédie du grand balet afin qu'il puisse commencer à travailler aux modèles des machines qu'il faudra faire ; mais j'avois cru que vous donneriez quelque petite chose à faire à Torelli, qui n'eût rien de commun avec ce que le Sr. Vigarani feroit.

Je voy comme le musicien que nous attendions de Piedmont s'en est allé servir l'Empereur. Comme il estoit excellent et qu'il avoit fort plu à Paris, je suis marry que nous l'ayons perdu ; et il faudroit voir si en luy faisant escrire à Vienne, on le pourrait obliger de s'en venir à Paris, l'asseurant qu'il ne recevra pas seulement bon traitement, mais qu'on le garantira de tout ce qu'il pourroit appréhender du costé du Piedmont. Je vous prie donc d'y songer et de faire vos diligences pour cela en luy faisant mesme ofrir un bon adjudo di costa pour le voyage.

Mandez-moi ce que vous croyez qu'il faille donner aux deux personnes que le Sr. Vigarani a menées avec luy et je donneray ordre qu'on le fasse....

2.

Au même.

Du 18 Août 1659
De St. Jean de Luz.

Aff. Etr. *France* 280, f° 104.

J'ay receu presque en mesme temps vos deux lettres du 2 et du 10 du courant. Je vous diray en response que j'approuve ce que vous avez offert au musicien qui est présentement au service de l'Empereur et à sa femme et, sy vous jugez qu'il faille donner quelque chose de plus pour son voyage, j'en suis d'accord.

Pour ce qui est de faire venir d'autres musiciens, je vous confirme ce que je vous ay escrit en dernier lieu que je ne voudrais pas que nous nous chargeassions insensiblement de gens qui ne chantassent parfaitement bien, et vous scavez qu'il n'y a rien de sy rare qu'un bon musicien. Je me remets donc à ce que je vous ay escrit là-dessus. Je voudrois seulement qu'on continuât les diligences pour faire venir le frère d'Atto, qui est au service de l'Archiduc Sigismond, et la basse qui est au service du Duc de Bavière, et sy pour les faire venir, il faut eslargir la main et leur donner quelque chose de plus pour leur voyage, je me conformeray vollontiers à ce que vous resoudrez là-dessus. Au reste, j'espère que suivant la faculté que je vous ay donnée, vous pourrez aisément faire resoudre le sieur Cavally de venir servir le Roy, que quand ce ne seroit que pour un an ou dix huit mois, et je m'asseure que sy vous avez recours, comme je vous ay escrit, à l'ambassadeur de Venise, affin qu'il en

escrive au Sénat, le dit sieur Cavally recevera non seulement la permission de venir, mais un ordre précis de le faire.

Enfin il se faut apliquer à avoir absolument cet homme-là, car pour faire venir le frère de Luiggi et sa femme, je n'en suis aucunement d'avis et vous devez faire votre comte que sy vous retirez du service de l'Empereur Bonelly et sa femme avec les deux autres marquez cy-dessus, nous aurons plus de musiciens qu'il ne faudra, car, outre les quatre qui sont icy avec moy, il y en aura encore cinq ou six autres à Paris qui pourront fort bien servir.

. . . .

. . . .

Je voy la différence d'advis qui est entre le sieur Vigarani et le sieur Leveau sur la longueur du theatre et il me semble que sy par raison d'architecture et pour le faire plus beau, il faut qu'il soit et plus long et plus large, il n'y a considération qui doive empescher de le faire à la perfection, quand mesme la Maison de Monsieur le Tilliers en devroit estre incommodée. Je ne doute pas que le sieur Ratabon ne soit le premier à donner les ordres nécessaires là-dessus, chacun devant avoir pour but le plus grand service du Roy auquel celuy des particuliers doit céder.

3.

Au même.

De St. Jean de Luz
Le 27 Août 1659.

Aff. Etr. *France* 280, f° 228.

J'ay receu vostre lettre du 16e du courant, mais, comme vous aurez veu, par les deux miennes et par les autres que j'ay données au sieur Colbert, mes sentimens sur touttes les choses dont vous m'avez escrit, je n'auray pas grande réplique à faire à cette dernière lettre, me remettant à ce que je vous ay déjà mandé et vous confirmant les mesmes choses.

Je ne suis nullement d'avis, comme je vous ay escrit, de faire venir le frère de Louis, car je suis persuadé que sy le Cavally vient de Venise, comme je l'espère, nous aurons assez de luy pour tout ce qu'il y aura à faire.

Adition de la main de Mgr. à la lettre de Mr. l'abbé Buty du 27 Aoust 1659.

Ibid., f° 229.

J'ay receu encore vostre lettre du 10 du courant à laquelle je n'ay austre chose à répliquer sy ce n'est que je persiste en ce que je vous ay escrit à

l'esgar de faire venir de Rome le frère de Luiggi, ne le croyant pas nécessaire ; que j'approuve les raisons qui vous ont obligé à ne donner aucune part à Torelli dans l'ouvrage auquel le sieur Vigarani travaille ; que j'avois entendu, quand je vous ay escrit de parler à l'Ambassadeur de Venise afin d'escrire de faire donner congé de la République au sieur Cavalli, l'Ambassadeur qui est à Paris. C'est pourquoi je vous prie de luy en faire instance de ma part et servira aussy ce que vous avez écrit à M. D'Ambruin. Je vous dirai aussi que les émolumens que vous avez accordés — alli Caporaty (?) — sont un peu forts, car vous leur donnez plus à proportion qu'au sieur V..... (?) [1].

4.

Au même.

De St. Jean de Luz
Le 7e Septembre 1659.

Aff. Etr. *France* 280, f° 364.

J'ay receu vostre lettre du 27e d'Aoust. J'attends avec impatience de scavoir la résolution que le sieur Cavalli aura prise. Je ne manqueray pas lorsque je seray à Bordeaux d'en dire un mot à Monsr l'Ambassadeur de Venise, affin que s'il y a encore quelque difficulté au voyage dudit sieur Cavalli, elle puisse estre surmontée par ce que ledit Ambassadeur en escrira.

Si vous croyez absolument nécessaire de faire venir le frère du feu sieur Luigi, je remets à vous de faire ce que vous voudrez et je consens aux cent escus par mois que vous proposez de luy donner, mais je ne croy pas que vous vous deviez haster de l'appeller, parce que peut-estre il ne sera pas nécessaire qu'il vienne sy tost, sur quoy je prendray le soing de vous faire informer assez à temps de ce qu'il y aura à faire...

5.

Au même.

De St. Jean de Luz
[Le 27 Septembre 1659.]

Aff. Etr. *France* 281, f° 75 v°.

J'ay receu deux de vos lettres du 13 et du 17 du courant, lesquelles ne m'obligent pas à grande réponse. Je vous diray seulement que vous ne devez pas vous mettre en peine de toutes les plainctes que pourra faire Torel sur ce qu'il n'est pas employé.

1. Illisible. Vigarani ?

Pour ce qui est du s[r] Cavalli, nous verrons si ce que vous luy avez escrit avec les instances que fera M. l'Archevesque d'Ambrun le pourront obliger à venir. Et en cas qu'il s'y rencontre encore quelque difficulté, j'en parleray fortement à M. l'Ambassadeur de Venise, qui est présentement à Bordeaux.

Comme il y a apparence que le Roy ne retournera pas à Paris que l'affaire de son mariage n'ayt esté exécutée, je crois qu'à mesure qu'arriveront les musiciens que vous attendez de divers endroits, vous les pourriez faire partir pour joindre les autres qui sont icy auprès de moy afin de ne les laisser pas oisifs à Paris, au surplus je vous prie d'estre tousjours asseuré que personne n'a plus d'affection pour vous que etc...

6.

Au même.

De S[t]. Jean de Luz
20 Octobre 1659.

Aff. Etr. *France* 281, f° 227.

J'ay receu vos deux lettres du 20 Septembre et 8 du courant, et, puisqu'on ne peut pas s'attendre au s[r] Cavallo qui déclare ne pouvoir venir en aucune façon, il faudra songer à quelque autre. Et celuy mesme d'Inspruk que vous proposez, si vous continuez à avoir de bonnes relations de sa suffisance, mais il y a du temps, car les resjouissances pour le mariage du Roy ne debvront estre faictes qu'à la fin de l'année prochaine. Il me semble qu'il ne faut pas se haster à faire le choix d'un maistre de capelle et des autres musiciens qu'il faudra prendre, afin de ne choisir rien qui ne soit bon et qui ne puisse bien servir.

Je vous prie donc de vous informer le plus exactement que vous pourrez de la qualité des violons que vous me proposez qu'on pourra prendre à Bruxelles, comme aussi de ce musicien d'Inspruk et lorsque vous me ferez scavoir vos sentimens sur tout cela, je vous manderay mes dernières résolutions.

Cependant je suis bien aise que le théâtre s'advance et j'espère que lorsqu'on s'en voudra servir, il sera en sa perfection, puisque j'escris au s[r] Colbert de faire fournir tout ce qui sera nécessaire pour cela...

7.

Au même.

De St. Jean de Luz
21 Octobre 1659.

Aff. Etr. *France* 281, f° 234 v°.

Puisque vous avez encore affaire d'une femme et que celle du sr Bonnelly, qui est à Vienne, ne peut servir, il ne faut pas songer, à mon advis, à la faire venir, et vous pourriez plustost escrire à Rome pour celle de laquelle vous escrit le [frère du] sieur Luiggi si avantageusement ; car je ne suis aucunement d'advis pour celle qui s'appelle Felicette. Ce qui me faict peine, c'est d'estre obligé à faire venir le père, mais en tout cas, il faut voir ce qu'on lui donnera et convenir de tout auparavant afin qu'on n'ayt rien a disputer lorsqu'ils seront en France, sur quoy je suis obligé de vous dire qu'il faut aller bride en main non pas tant pour mesnager la dépense, qui commencera à monter bien haut, mais parce qu'il n'est pas juste de traicter tout le monde de la mesme façon et que d'ailleurs vous pouvez sçavoir qu'on ne donne pas en Allemagne la moitié de ce que nous nous sommes engagez de donner icy. Je vous dis la mesme chose pour ce garçon de quinze ans que vous me mandez qui pourra aussy faire son personnage dans la comédie que vous avez préparée. Il est juste de luy donner quelque chose pour son entretien, et lorsque je l'auray entendu, j'en donneray l'ordre.

8.

Au même.

De Dax le 16 Nov. 1659.

Aff. Etr. *France* 281, fe 442.

Je dois reponse à trois de vos lettres, deux du 23 du passé et la dernière du 2e du courant. J'escris au sieur Colbert de dire de ma part au sieur de Rattabon que l'intention du Roy est que l'on se conforme ponctuellement en ce qui regarde la construction du theatre à ce que le sieur Vigarane dira ; et vous devrez estre asseuré que la chose sera ainsy exécutée, prenez seulement le soing de bien informer ledict sieur Colbert de toutes choses et il ne manquera pas de bien soustenir ledit Vigarane, quelque chose que les autres architectes puissent alléguer au contraire.

J'ay esté bien aise d'apprendre que le sieur Cavalli ayt pris la résolution de venir servir le Roy dans les festes qu'il faudra faire pour son mariage. Mais

comme ledict sieur Colbert me doit venir trouver à Noel et que je luy mande de vous amener avec luy l'ayant jugé tout à fait nécessaire pour conférer et prendre resolution de ce qu'il faudra faire après vous avoir entretenu, je remets alors à examiner tout ce qu'il y aura à faire à l'égard dudict sieur Cavalli et des cinq personnes qu'il doit amener avec luy, comme aussi des autres musiciens que vous jugez à propos de faire venir, et particulièrement ed celuy que Monsieur le Cardinal Antoine a pris depuis peu à son service.
Je vous prie donc de vous donner cette peine et de croire qu'il n'y aura aucun temps perdu, puisque vous vous en pourrez retourner en diligence avec ledict s^r Colbert.

9.

A J.-B. Colbert.

D'Aix le 16 Mars 1660.

B. Nat. *Baluze* 328, f° 137.

L'Abbé Bouti m'a faict voir avec grande douleur une lettre que vous lui avez escrite, ne croyant pas avoir mérité un traitement sy rude apprès avoir recherché avec zèle les moyens de paroistre vostre serviteur. Je lui ay dict que vous n'estiez pas accoustumé de vous emporter et que asseurément vous deviez avoir raison de l'estre en ce rencontre ; il m'a répliqué que je pourrois juger de son intention lorsque je voyerois la lettre qui faict son crime, et comme il s'en va à Paris et y doibt travailler aux préparatifs de la comédie, je vous prie de ne faire pas difficulté qu'il puisse connoistre qu'il ne vous reste rien dans le cœur contre luy.

BIBLIOGRAPHIE

Avertissement : Nous excluons de la présente bibliographie les livres et les documents que nous avons utilisés pour écrire l'*Introduction*, ainsi que les livrets et les partitions d'opéras ; l'index alphabétique devant permettre de retrouver rapidement la description et la cote des ouvrages dramatiques cités.

PREMIÈRE PARTIE

SOURCES MANUSCRITES

I. — Archives du Ministère des Affaires Etrangères.

N. B. — Nous marquons d'un astérisque les recueils les plus souvent cités.

Correspondance diplomatique [1].

Rome 73 (*1640*) — 74*, 75 (*1641*) — 79, 80 (*1642*) — 81, 82* (*1643*) — 83*, 84, 85, 86 (*1644*) — 90 (*1645*) — 94, 96, 98* (*1646*) — 99*, 102* (*1647*) — 113 (*1649*) — 123 (*1650*) — 125*, 126 (*1654*) — 136, 137*, 138* (*1659*) — 140* (*1660*) — 141, 142*, 143 (*1661*) — 144 (*1662*) — 150 (*1662-1663*) — 151 (*1663-1664*) — 182 (*1667*).

1. Les recueils de correspondance diplomatique se présentent sous l'aspect de gros volumes in-f° où sont reliées, tantôt par ordre chronologique, tantôt pêle-mêle, toutes les lettres reçues d'un pays durant un trimestre, un semestre, une ou plusieurs années. Il n'y a aucun classement et le même volume contient les documents les plus disparates. Aussi devons-nous renoncer à décrire ici les divers recueils dont nous nous sommes servis. Nous nous bornons à en indiquer sommairement les dates, car les indications du catalogue manuscrit sont souvent inexactes.

Toscane 4 (*1644*) — 5 (*1647*) — 6 (*1649-1650*) — 8 (*1663-1664*).
Venise 80* (*1659-1660*).
Gènes 4 (*1644-1646*).
Bavière 2 (*1647-1659*).

Mémoires et Documents.

France 259 (*1641*). Lettres de Mazarin.
— 261 (*1646*). Lettres de Mazarin.
— 262 (*1648*). —
— 270 (*1654*). —
— 273 (*1656-57*). —
— 280, 281* (*1659*) —
— 849, 850, 852. Lettres de Gaudin à Servien. — Divers (1644-1659).
— 858. Affaire Sarasin (1647).
— 908, 910, 912. Lettres de Colbert, de Barthet. — Divers — (1659-1661).
— 933. Secretairerie du Roi.
— 846, 848. Testament de Louis XIII. Mémoires de Dubois. — Divers (1643).
— 1594. Divers : Lettres, Brevets, etc.
— 1834. Cérémonial.

II. — Bibliothèque Nationale [B. N.].

Manuscrits français 9360. Correspondance d'Ouvrard.
— 19065. Deux traités de Musique de G. B. Doni (1640).
— 10252. Secretairerie du Roi.
— 2208. Paroles de Musique, de Pierre Perrin.
— 7651. Journal des bienfaits du Roi (1660-1700).
— 24352-24357. Livrets d'opéras, de ballets, etc.
Nouv. Acq. Fr. 266. Pitoni. Notizie dei contrappuntisti e compositori di musica.
— 6204-5. Correspondance de G. B. Doni et de Mersenne.
— 21113. Lettres adressées au Cardinal Antonio Barberini.
Manuscrits Italiens 1851. Ambassadeurs vénitiens.
— 2022. Ambassadeurs vénitiens.
— 1088. Livret de *la Ferinda* dédié à Mazarin (1647).
Cinq Cents Colbert 106. Comptes royaux. Pièces diverses.
— 54. Etat de la Maison de Mademoiselle d'Orléans (1652).
Papiers Baluze 328. Minutes de lettres de Mazarin.
— 332. Minutes de lettres de Colbert.
Manuscrits Dupuy 775. Lettre de Mazarin au Marquis de Fontenay (1647).
Mélanges Colbert 52. B. Minutes des lettres de Mazarin (1659).

III. — Archives Nationales.

K. K. 213. Comptes des Menus plaisirs (1664).
K. K. 355. Etat des receptes, dépenses... (1662-1700).
O. 17. Brevet de Compositeur de la Musique instrumentale pour Lulli (1653).
Z^{1a} 523. Cour des Aides. Etat de la maison de Mademoiselle d'Orléans.

IV. — Bibliothèque Mazarine.

Mss. 2214 *(1642-45)*. Lettres françaises de Mazarin.
— 2215 *(1643-52)*. —
— 2216 *(1652-53)*. —
— 2217 *(1642-45)*. Lettres italiennes de Mazarin.
— 2218 *(1651-53)*. —

V. — Bibliothèque Victor Cousin.

Mss. 57. Copie des carnets de Mazarin.

VI. — Bibliothèque de la Chambre des Députés.

Mss. 340. Lettres de naturalité pour Atto Melani.

VII. — Bibliothèque des Beaux-Arts.

Mss. 401. Journal de J. J. Bouchard.

VIII. — Bibliothèque de Tours.

Mss. 822-823. René Ouvrard. *La Musique rétablie depuis son origine et l'histoire des progrès qui s'y sont faits jusqu'à notre temps.*

IX. — R. Archivio di Stato di Firenze.

Mediceo 5425, 5433, 5435, 5442. Lettres d'Atto Melani.
— 4651-4662. Correspondance des résidents florentins à Paris (Barducci, Bonsi et Marucelli) avec leur gouvernement (1646-1662).
— 5312, 5463. Lettres de Mazarin.

MEDICEO 5393. Lettres du prince Léopold.
— 5573 ter. Correspondance du résident Barducci avec le prince Léopold (1646).
— 1006. Correspondance du Grand Duc Ferdinand III.

X. — R. ARCHIVIO DI STATO DI VENEZIA.

SENATO III. *Secreta F. a.* Ambassadeurs vénitiens.
FRANCIA. Filza 126. Correspondance diplomatique (1660).
SCUOLA GRANDE DI SAN MARCO. Busta 188. Lettres de Cavalli.

XI. — R. ARCHIVIO DI STATO DI TORINO.

LETTERE MINISTRI. *Francia.* Mazzo 48. Lettres du résident Scaglia.
LETTERE PARTICOLARI. *Baroni.* Lettres de la Signora Leonora Baroni.
— *Melani.* Lettres d'Atto Melani.

XII. — R. ARCHIVIO DI MANTOVA (ARCHIVIO STORICO GONZAGA).

ESTERNI. Francia 685. *(Diversi* 1656-1658*).* Lettres de Tagliavacca.
— 1653 Lettres d'Atto Melani.
— Francia 679-680 (1645-1647). Lettres du Résident Priardi.
685 (1659) —
— Roma 1040 (1646). Lettres du Résident G. A. Piazza.
— Firenze (1653). Lettre du cardinal Gian. Carlo Medici au duc de Mantoue.

XIII. — R. ARCHIVIO DI STATO DI MODENA.

MUSICA. Cantori e Suonatori. — *Baroni.* Lettres de la Sig^ra Leonora Baroni.
— *Leopardi.* Lettres.
FRANCIA. *Ambasciatori* (1654). Lettres du résident Ercole Manzieri.
— — (Filza 109). Correspondance de Venanzio Leopardi.
— (Filza 122). Lettres de Lodovico Vigarani.
ARCHITETTI B^a 2^a. Lettres de Carlo Vigarani.

XIV. — R. ARCHIVIO DI STATO DI PARMA.

CARTEGGIO FARNESIANO. *Musici e Teatro.* Lettre du comédien Buffetto (1645).
— *Francia.* 1644-1684. Lettre du résident à Paris, M. de Villeré.

XV. — R. ARCHIVIO DI STATO DI NAPOLI.

CARTE FARNESIANE. *Fascio 190* et *fascio 191*, *f° 4°*. Lettres de Torelli et Balbi (1645-1647).
— *Fascio 191*. Lettres des comédiens Carlo Cantù, Pietro Paolo Leoni, Giulia Gabrielli, etc.

XVI. — ARCHIVES DU VATICAN.

NUNZIATURA DI FRANCIA 93 (1646). Lettres écrites au Pape par le Nonce.
— 95 (1647). — —
— 108 (1654). — —
— 117 (1660). — —

XVII. — BIBIOTHÈQUE DU VATICAN.

ARCHIVIO BARBERINI. *Ruoli degli salarii et companatici della famiglia dell'Em^mo Card^e Antonio Barberini.*
CAPPELLA SISTINA : Diari 62.
BARB. LAT. 8806. Lettres du Cardinal Antonio Barberini (1646).
— 8044. Lettres de Ferragalli à Mazarin.
— 8043. Lettres de Mazarin à Antonio Barberini (1647).

ARCHIVES DE LA CATHÉDRALE DE PISTOIA.

Duplicati de' battezzatti. Filza 1620-1628. V. n° 16. Actes de baptême des Melani (*Atto, Jacopo*).
— Filza 1628-1639. Z. n° 17. Actes de baptême des Melani (*Fran° Maria, Bartolomeo, Alessandro*).

BRITISH MUSEUM.

Add. 30491. *Libro di canzoni francesi del Signor Giovanni Demaqque.* Recueil de pièces d'orgue et de clavecin ayant appartenu à Luigi Rossi et portant de curieuses notes autographes du maître napolitain.

DEUXIÈME PARTIE

SOURCES IMPRIMÉES

I. — Auteurs du XVIIe et du XVIIIe siècle.

Adami da Bolsena. *Osservazioni per ben regolare il Coro dei cantori della cappella pontificale.* Roma, 1771 (in-4°).
Allacci. *Dramaturgia accresciuta e continuata fino all' anno 1755.* Venezia, 1755.
Ambasciatori Veneti. *Le relazioni della corte di Roma.* Série III. Roma I. Venezia, 1877 (in-8°).

Bacilly (Benigne de). *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter.* Paris, 1670.
Balbi (G. B.). *Balletti d'Invenzione nella Finta Pazza.* Paris, 1645 *(Préface).*
Baldinucci. *Notizie de' professori del disegno.* Florence, 1728 (in-4°).
Beauchamps. *Recherches sur les théâtres de France.* Paris, MDCCXXXV (in-f°).
Benserade. *Œuvres.* Paris, de Sercy, 1698 (2 vol).
Berardi. *Ragionamenti musicali.* Bologna, 1681.
Brienne (Loménie de). *Mémoires.* Edit. Barrière, 1828 (in-8°).
Burney. *A general history of music.* London, 1789. (Tome IV).

Caffi (Franc.). *Storia della musica sacra nella già cappella ducale di San Marco in Venezia dal 1318 al 1797.* Venezia, 1854-1855 (2 vol. in-8°).
Catalogo dei Maestri Professori. . . . della Congregazione e Academia di Santa Cecilia a Roma. — Roma, 1830 (in-12).
Chantelou. *Journal du Cavalier Bernin.* Edit. Lalanne. Paris, 1885 (in-8°).
Conrart. *Lettres familières... à M. Félibien.* Paris, 1681.
Costa (Margherita). *Tromba di Parnasso.* Paris, Cramoisy, 1647 (in-4°),

Dassoucy. *Aventures burlesques.* Edit. Colombey. Paris, 1858 (in-8°).
— *Œuvres meslées.* Paris, Loyson, MDCLIII.
— *Rimes redoublées.* Paris, Claude Nego, s. d. (vers 1673).
Doni. *Commercium litterarium.* Firenze, 1754 (in-f°).
— *Lyra Barberina.* Florentiæ, 1763 (2 vol. in-f°).
Dubuisson-Aubenay. *Journal des guerres civiles.* Edit. Saige (2 vol. in-8°).

Erythraeus (Nicius). *Pinacotheca Imaginum illustrium....* Cologne, 1642 (2 vol.).
Evelyn (John). *Memoirs.* London, 1827 (in-8°).

Gazette de France (La) (1644-1662).
Goulas. *Mémoires*. Edit. Soc. de l'Hist. de France (2 vol. in-8°).
Gramont (Maréchal de). *Mémoires*. Edit. Michaud.

Huyghens (Christiaan). *Œuvres complètes*. La Haye, 1891 (in-4°).
Huyghens (Constantin). *Correspondance*. (Publ. par Jonckbloet et Land, *Musique et musiciens au* XVIIe *siècle*).

Joli (Guy). *Mémoires*. Edit. Michaud.

Kircher. *Musurgia Universalis*. Rome, 1650 (2 vol. in-f°).

La Fontaine. *Epitre à M. de Nyert. Relation de la Fête de Vaux. Œuvres*. Edit. Moland (Tome VII).
La Grange. *Registre*. Paris, 1876 (in-4°).
La Vallière. *Ballets, opéra et autres ouvrages lyriques*. Paris, MDCCLX (in-8°).
Lecerf de la Viéville. *Comparaison de la Musique italienne et de la Musique françoise*. Bruxelles, 1705 (in-8°).
Lefèvre d'Ormesson (Olivier). *Journal*. Edit. Chéruel (2 vol. in-8°). (Coll. de documents inédits sur l'Histoire de France).
Loret. *Muze historique*. Edit. Livet et Ravenel (4 vol. in-4°).

Mandosio. *Bibliotheca Romana*. Romæ, MDCXCII.
Marolles (Michel de). *Mémoires*. Amsterdam, MDCCLX (3 vol. in-12).
Maugars. *Response faite à un curieux sur le sentiment de la Musique d'Italie*. Edit. Thoinan. Paris, 1865 (in-8°).
Maynard. *Œuvres*. Paris, Courbé, MDCXLVI (in-4°).
Mazarin. *Lettres... pendant son ministère*. Imp. Nat., 1862 (9 volumes in-4°).
Mazarin (Duchesse de). *Mémoires D. M. L. D. M.* Cologne, 1675 (in-12).
Mazarinades (Choix de), publiées par Moreau. Soc. de l'Hist. de France (2 vol. in-8°).
Menagiana. Paris, 1715 (Tome IV).
Ménestrier. *Des représentations en musique*. Paris, René Guignard, MDCLXXXI.
Mercure Galant. (Années 1672, 1677, 1680.)
Mersenne. *Harmonie Universelle*. Paris, 1636 (2 vol. in-f°).
Milizia (Francesco). *Memorie degli Architetti Antichi e Moderni*. Parma, 1781.
Molière. *Œuvres*. Edition des Grands Ecrivains. Hachette.
Montglat. *Mémoires*. Edit. Michaud.
Montpensier (Melle). *Mémoires*. Edit. Chéruel (Tome I).
Motteville (Madame de). *Mémoires*. Edit. Riaux.

Naudé. *Jugement de tout ce qui a été imprimé contre le Cardinal Mazarin*. Paris, 1649 (in-8°).

Passeri. *Vita dei Pittori*. Rome, 1772 (in-8°).
Perrault. *Mémoires de ma vie*. Edit. Bonnefon. Paris, 1908 (in-8°).

Perrin. *Les Œuvres de Poésie de Mr Perrin, contenant les Jeux de Poésie, Diverses poésies galantes, Des paroles de musique.* Paris, Loyson, 1661.
Pure (Michel de). *Idée des spectacles anciens et nouveaux.* Paris, MDCLXVIII (in-12).

Quinault. *Théâtre.* Paris, MDCCXXXIX (5 vol. in-8°).

Raguenet. *Paralèle des Italiens et des François en ce qui regarde la musique et les opéra.* Paris, 1702 (in-8°).
Rosa (Salvator). *Poesie e lettere edite e inedite.* Ediz. Cesareo. Napoli, 1895 (2 vol. in-4°).

Sabbattini. *Pratica di fabricar scene e machine ne' teatri.* Ravenna 1638 (in-4°).
Saint-Evremond. *Œuvres.* Londres, 1711 (Tomes III et V).
Sauval. *Histoire... des Antiquités de la Ville de Paris.* Paris, 1724 (3 vol. in-fol.).
Scarron. *Recueil des épitres en vers burlesques de Mr Scarron et d'autres autheurs sur ce qui s'est passé de plus remarquable en l'année 1655.* Paris, 1656 (in-4°).
Scudery (Melle de). *Le grand Cyrus* (Tome V).
Senecé (De). *Lettre de Clément Marot à Monsieur De ***, touchant ce qui s'est passé à l'arrivée de J.-B. de Lulli, aux Champs-Elisées.* Cologne, MDCLXXXVII (in-12).
Tallemant des Réaux. *Historiettes,* publ. par Monmerqué. 3e édit. Garnier (10 vol. in-12).

Valle (Pietro della). *Della Musica dell' età nostra che non è punto inferiore anzi è migliore di quella dell' età passata.* (Dans la *Lyra Barberina* de G.-B. Doni. Tome II, p. 249).
Voiture. *Œuvres.* Paris, Courbé, MDCL (in-4°).

II. — Auteurs du xixe et du xxe siècle.

Ademollo. *I Primi fasti della musica italiana a Parigi,* ediz. Ricordi (in 8°).
— *Teatri di Roma nel secolo XVII,* Roma 1888 (in-8°).
— *I primi fasti del teatro di Via della Pergola in Firenze,* ediz. Ricordi.
— *Un campanaio e la sua famiglia.* Fanfulla della Domenica, n° 52, année 1883.
— *La Leonora di Milton.* Opinione, nos 227, 232 (1879).
— *La Leonora di Milton e di Clemente IX,* ediz. Ricordi.
Ambros. *Geschichte der Musik.* Leipzig, 1882 (Bd. IV).

Bertolotti. *Musica alla Corte dei Gonzaga in Mantova dal secolo XV al XVIII,* ediz. Ricordi (in-4°).
Brenet (Michel). *Les concerts en France sous l'ancien régime,* Paris, 1900.
— Les Musiciens de la Sainte-Chapelle du Palais. Paris, 1910 (in-8°).

Cametti. *Alcuni documenti inediti su la vita di Luigi Rossi.* Samm. der I. M. G. (1912). XIV Jahr I.
Celani. *I Cantori della Cappella pontificia.* Rivista musicale (1907-1909).
Celler. *Les décors, les costumes et la mise en scène au XVII*e *siècle.* Paris, 1869 (in-12).
Chilesotti (Oscar). *I nostri maestri del passato,* ediz, Ricordi.
Commemorazione della Riforma Melodrammatica. Atti dell'academia del R. Ist. Musicale di Firenze. Anno XXXIII (1895) (in-4°).
Croce (Benedetto). *I teatri di Napoli.* Napoli, 1891 (in-8°).

Ecorcheville. *Vingt suites d'orchestre du XVII*e *siècle français,* Paris, 1906 (in-4°).
Einstein. *Italienische Musiker am Hofe der Neuburger Wittelsbacher.* Samm. der I. M. G. (1907-1908), p. 364 et suiv.
Eitner. *Biographisch-bibliographisches Quellenlexikon,* Leipzig, 1900 (10 vol. in-8°).

Fétis. *Biographie universelle des Musiciens.* 2e édit. (8 vol. in-8°).
Fournel (Victor). *Les contemporains de Molière,* Paris, 1875 (3 vol. in-8°).
Fraschetti. *Il Bernini.* Milano, 1900 (in-4°).
Fürstenau. *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe der Kurfürsten von Sachsen.* Dresden, 1862 (2 vol. in-8°).

Galvani. *I teatri musicali di Venezia nel secolo XVII,* ediz. Ricordi.
Gandini. *Cronistoria dei teatri di Modena,* Modena, 1873 (in-12).
Gaspari-Torchi. *Catalogo della Biblioteca del Liceo Musicale in Bologna,* Bologna, 1893 (3 vol. in-8°).
Goldschmidt (Hugo). *Studien zur Geschichte der italienischen Oper im 17. Jahrhundert,* Leipzig, 1901 (2 vol. in-8°).
— *Cavalli als dramatischer Komponist,* 1893.
— *Die ital. Gesangsmethode des 17. Jahrhunderts,* Breslau, 1890.
Grove. *Dictionary of Music and Musicians.* London, 1904 (5 vol. in-4°).

Heuss. *Die venetianischen Opera-Sinfonien,* Samm. der I. M. G., t. IV, 3.

Jal. *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire,* Paris, 1867 (in-4°).
Jonckbloet et Land. *Musique et Musiciens au XVII*e *siècle,* Leyde, 1882 (in-4°).

Kandler-Kiesewetter. *Palestrina,* Leipzig, 1834 (in-8°). (*Appendice*).
Köchel. *Die kaiserl Hof-Musikkapelle in Wien von 1543-1867,* Wien, Berk, 1869 (in-8°).
Kretzschmar (Hermann). *Die venetianische Oper und die Werke Cavallis und Cestis.* Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, 1892.
— *Beiträge zur Geschichte der venetianischen Oper.* jahrbuch Peters, 1907.

La Laurencie. *Lully,* Paris, 1911 (in 8°).

Nuitter et Thoinan. *Les origines de l'opéra français,* Paris, 1886 (in-8°).

Ozzola (Dr Leandro). *Vita e Opere di Salvator Rosa,* Strassburg, Hertz, 1908 (in-8°).

Parry (Hubert). THE OXFORD HISTORY OF MUSIK. Vol. III. *The musik of the seventeenth Century,* Oxford, 1902.

Pasquetti. *L'Oratorio musicale in Italia.* Firenze, 1906 (in-8°).

Picot (Emile). *Catalogue de la bibliothèque James de Rothschild* (4 vol. in-8°).

Pirro (André). *Buxtehude*, Paris, 1913 (in-8°).

Pougin. *Les vrais créateurs de l'opéra français,* Paris, 1887 (in-12).

Prod'homme. *Ecrits de musiciens*, Paris, 1912 (in-12).

Prunières (Henry). *Lully*, Paris, Laurens, 1910 (in-8°).

— *Le Ballet de Cour en France avant Lully*, Paris, Laurens, 1913 (in-8°).

— *Notes sur la vie de Luigi Rossi.* SAMMELBÄNDE DER I. M. G. (1910)-XII Jahr., Heft 1.

— *Les représentations du Palazzo d'Atlante à Rome en 1642.* SAMM. DER I. M. G. 1912, XIV, 2.

— *Notes bibliographiques sur les cantates de Luigi Rossi au conservatoire de Naples.* ZEITSCHRIFT DER I. M. G. 1913 (p. 109 et suiv.).

— *La Musique de la Chambre et de l'Ecurie sous François I et Henri II.* ANNÉE MUSICALE 1911, Paris, 1912 (in-8°).

— *Jean de Cambefort.* ANNÉE MUSICALE 1912, Paris, Alcan, 1913 (in-8°).

— *Notes sur les origines de l'Ouverture Française.* SAMM. DER INT. MUSIKGESELLSCHAFT. 12 Jahrg. IV Heft.

— *Lecerf de La Viéville et le classicisme musical.* S. I. M, 1908 (pp. 619-654).

— *Recherches sur les années de jeunesse de J.-B. Lully.* RIVISTA MUSICALE, t. XVII, fasc. 3 (1910).

— *Lully, fils de meunier.* REVUE MUSICALE S. I. M., juin 1912.

Prunières et La Laurencie. *La Jeunesse de Lully.* S. I. M. 1909.

Quittard (Henry). *Carissimi.* (Introduction à l'édition des *Histoires Sacrées* de la Schola Cantorum).

— *La première comédie française en musique.* S. I. M. 1909.

Ricci (Corrado). *I teatri di Bologna,* Bologna, 1888.

Rolland (Romain). *Histoire de l'Opéra en Europe avant Lully et Scarlatti,* Paris, 1895 (in-8°).

— *Musiciens d'Autrefois,* Paris, 1910 (in-12).

— *La première représentation du San Alessio.* REVUE D'HISTOIRE ET DE CRITIQUE MUSICALES 1902.

Rouchès (Gabriel). *Inventaire des lettres et papiers manuscrits de Gaspare, Carlo et Lodovico Vigarani,* Paris, 1913 (in-8°).

Rudhart. *Geschichte der Oper am Hofe zu München,* Freysing, 1865 (in-8°).

Sandberger. Introduction à la publication des *Œuvres de J.-K. Kerl* dans les Denkmäler der Tonkunst in Bayern, t. I.

Solerti. *Le Origini del melodramma*, Turin, 1903 (in-8°).

Vogel. *Claudio Monteverdi*. Vierteljahrsschrift für Musikwiss., 1887.

— *Marco da Gagliano*, Vierteljahrsschrift. für Musikwiss., 1889.

— *Bibliothek der gedruckten weltlichen Vokalmusik Italiens*, Berlin, 1892 (2 vol. in-8°).

Wiel (Taddeo). *I Codici musicali contariniani del sec. XVII nella R. Bibl. di S. Marco*, Venezia, 1888.

— *Francesco Cavalli*. The Musical Antiquary, 1912 (octobre).

Wotquenne (Alfred). *Etude bibliographique sur le compositeur napolitain Luigi Rossi*, Bruxelles, 1909 (in-8°).

— *Catalogue de la Bibliothèque du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles*, Bruxelles, 1898-1901.

— *Libretti d'opéras et d'oratorios italiens du* XVIIe *siècle*, 1901 (in-4°). [Annexe au catalogue].

INDEX ALPHABÉTIQUE

AVERTISSEMENT

Les titres d'ouvrages dramatiques sont imprimés en italique.

Les noms de théâtres en petites majuscules, les surnoms de comédiens en caractères espacés.

Les auteurs cités en référence ne figurent pas dans le présent index.

Les noms de musiciens : compositeurs, chanteurs, instrumentistes, etc., sont précédés d'un astérisque.

ERRATA

Page x ligne 25 : *Beauchamp* lire *Beauchamps* [même correction dans les notes des pages 333, 338, 339].

» XVII » 11 : *Ferdinand II*, lire *Ferdinand I*. [Cette faute d'impression se retrouve à l'*Index* où elle a engendré deux erreurs : Pages 423 (*Medici*), et 427 (*Toscane*), il faut lire *Ferdinand I*, *Ferdinand II* pour *Ferdinand II*, *Ferdinand III*.]

» XXVII note 1 : *De l'sEtoile* corriger *De Lestoile*.

» XXVIII note 7 : *Imaginium* lire *Imaginum*.

» XXIX note 1 : *Rivista Musicale XXXIX p. 403* lire *Tome X p. 707*.

» » note 2 : *VII p. 1946* lire *XXXIX p. 403 et suiv.*

» XXXVI ligne 11 : *vento* lire *Vanto*.

» XL » 7 : *composèrent* corriger : *interprétèrent*.

» » note 2, dernière ligne : *refero* lire *resero*.

» XLI note 1 : *o verdi* corriger *over di*.

» XLVII ligne 14 : *scholastique* lire *scolastique*.

» 2 note 4, ligne 10 : *componimento* corriger *compimento*.

» 6 note 3, » 2 : *persuosa* lire *persuasa*.

» 8 note 3 : *Thomaso* lire *Teodoro*.

» 12 ligne 12 : *les compte-rendus* corriger *les comptes rendus*.

» 16 note 3 : *Musik* lire *Music*.

» 17 note 1 : remplacer le premier vers par celui-ci :

E si sente per tutto a più potere...

» 20 ligne 22 : *satyrique* lire *satirique*

» 22 note 1 : *Schülz* lire *Schütz*.

» 33 note 4 : *du Padre Caffi* rectifier *de Caffi*.

» 53 note 1 : *sarà* lire *saprà*.

» 58 ligne 11 : *se croit-elle* corriger : *l'estime-t-on*.

» 77 note 4 : *livre* lire *libre*.

» 84 ligne 23 : *voyagait* rectifier *voyait*.

» 134 ligne 12 : reporter la virgule après *ad'onte*.

» 155 note, 2e ligne : *erano* lire *eramo*.

» » » 3e » *grad*^{a} corriger *grandissima*.

» » » 8e » *sentimmo* lire *servimmo*.

» » » 11e » *di mattina* lire *domattina*.

» » » 12e » *Quelli Sig*^{ri} *Cenami, i quali* lire *quelle Sig*^{re} *C. le quali*.

» » » 25e » *corte* lire *costà*.

Page 155 note, 30e ligne : *Principessa. Et questa cosa che...* corriger : *Principessa.... Cosa che.*

» 156 ligne 16 : *Signori* lire *Signore.*

» » » 17 : *Ils ont* lire *Elles ont.*

» 176 note 2 : *aggressive* corriger *agressive.*

» 210 ligne 6 : *la Contrariété* lire *la Contradiction*

» 213 » 1 : *9 Juin* lire *4 Juin.*

» 229 note 2 : *Ambrun* lire *Embrun.*

» 278 note 2 : *Buxtehunde* rectifier *Buxtehude.*

Appendice musical : p. 8, première portée. Placer les syllabes sous les notes en tenant compte des élisions :

Ah ch'un | misero cuore non mai | cess'il destin di muover |

p. 9 (1re portée) et 11 (5e portée), même observation.

p. 19, dernière ligne : *Basso continuto* corriger *Basso continuo.*

p. 30 avant-dernière mesure de la ritournelle, le *ré* du 3e temps est un *si b.*

dernière mesure : le *sol* est un *la.*

ADDENDA

Balbi. Sur ce Maitre de Ballet, cf. Croce. *Teatri di Napoli.*

Dassoucy. Dassoucy jouait lui-même du théorbe dans l'orchestre de l'*Orfeo* en 1647. Cf. *Le Jugement de Pâris en vers burlesques.* A Paris, Toussaint Quinet... MDCXLVIII, in-4o (p. 69 et suiv.).

TABLE DES MATIÈRES

Chapitre III. — *L'Orfeo.*

Chapitre IV. — *Opéras, concerts et ballets italiens à la cour* (1653-1659).

Chapitre V. — *Les fêtes du mariage royal* (1659-1661)

Chapitre VI. — *L'Ercole Amante et la cabale anti-italienne.*

Abbeville. — Imprimerie F. PAILLART.

APPENDICE MUSICAL

I. Marazzoli. Canzone : *O che sempre tocchi a me!*

II. Cavalli. Lamento de Climene. (*Egisto II, 6*).

III. Leopardi. Cantata : *Disperato Amante.*

IV. Caproli. Canzone : *Chi può, Nina, mirare...*

V. Lulli. Dialogue de la Musique italienne et de la Musique française. (*Ballet de la Raillerie).*

VI. Lulli. Récit des preneurs de tabac. (*B. de l'Impatience*).

VII. Cavalli. Scène de l'Antre du Sommeil. (*Ercole Amante*).

AVERTISSEMENT

Nous aurions voulu donner ici comme un échantillon du style de chacun des artistes dont nous avons entretenu le lecteur. Mais le manque de place nous a contraints de nous limiter à quelques noms seulement. On ne trouvera donc ici aucune composition du grand Luigi Rossi. L'*Orfeo* va être, avant peu de mois, publié par nos soins et les nombreuses cantates et chansons mises au jour par MM. Gevaert [1], Goldschmidt [2], Landshoff [3], Hugo Riemann [4], Torchi [5], Vatielli [6]... et par nous-mêmes [7] permettent déjà de se faire une idée du génie du maître napolitain.

Nous avons choisi, pour représenter l'œuvre de Cavalli, deux morceaux qui semblent avoir impressionné particulièrement les musiciens de la Cour française : le *Lamento* de l'*Egisto* et la scène de l'antre du sommeil de l'*Ercole Amante*.

De Lulli, nous donnons deux scènes très représentatives de son style vers 1660, lorsqu'il hésitait entre la manière italienne et la manière française et s'efforçait de les concilier toutes deux.

Du charmant Marazzoli, dont la présence à Paris semble être passée inaperçue, nous publions seulement une *canzone* enjouée. Il en va de même pour Carlo Caproli dont nous espérons mettre au jour avant peu quelques airs admirables. Enfin on lira avec intérêt une cantate de Vincenzo Leopardi, ce musicien obscur dont il a été si souvent question au chapitre de l'*Orfeo*.

Nos recherches pour retrouver quelque composition de Tagliavacca ont été vaines. Enfin la place nous a fait défaut pour une admirable cantate d'Atto Melani : *Scrivete occhi dolenti*, ainsi que pour plusieurs *canzoni* de Boccalini et de Pignani. Nous gardons l'espoir de les publier un jour en un recueil de musique vocale de chambre du XVIIe siècle.

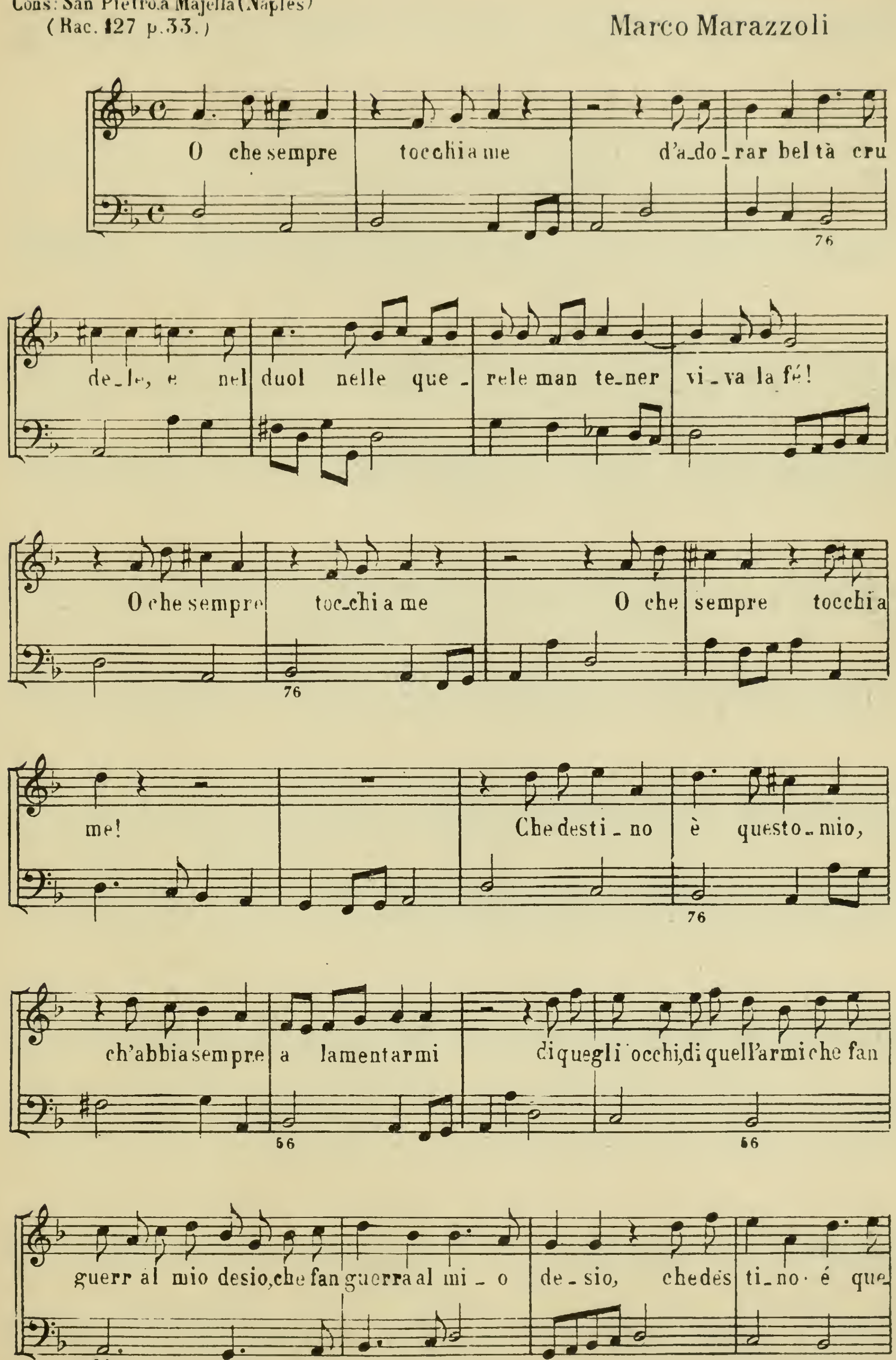
Le lecteur pourra être surpris de certaines bizarreries d'écriture, nous n'avons rien voulu changer aux textes originaux, nous bornant à indiquer entre crochets les accidents oubliés [8].

1. *Les gloires de l'Italie*. Paris, 1868 (in-f°).
2. *Studien zur Geschichte der italienischen Oper*. Leipzig, 1901 (in-8°), tome I.
3. *Alte Meister des Bel Canto*. Peters, Leipzig, 1912 (in-4°).
4. *Kantaten-Frühling (1633-1682)*. Siegel, Leipzig (1913), tome I.
5. *L'arte musicale in Italia*. Ricordi edit., tome V.
6. *Antiche cantate d'amore*. Bologna, Bongiovanni edit. Tome III.
7. *VI Airs et une Passacaille de Luigi Rossi*. Paris, Senart édit., 1913.
8. Il convient d'ailleurs de faire remarquer que les diverses copies anciennes que nous possédons d'une même œuvre (par exemple du *Récit des preneurs de tabac*) concordent sur les points douteux et présentent les mêmes étrangetés harmoniques, qu'on serait tenté de corriger.

CANZONE

Cons: San Pietro a Majella (Naples)
(Rac. 127 p. 33.)

Marco Marazzoli



- sto mio è que - sto mi - o!

Fa_to rio, bar_bare stelle, fra le belle se crude_le u _ na ce n'è

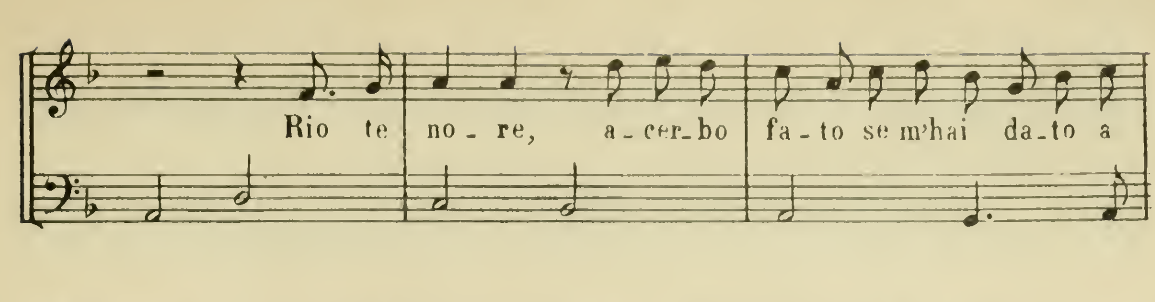
O che sempre tocchi a me o che sempre toc chia

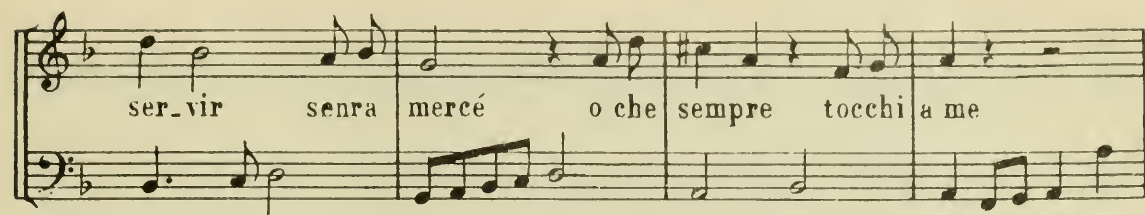
me! Chegiusti_zia è quest'A mor

ch'in amar due ne - ri ci_gli Abbian semprei miei de_si_ri da

trovar pe_na e ri_gor, da tro_var pena e ri_gor! chegiusti_zia è quest'

A _ mor è quest' A _ mor ___



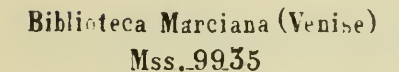




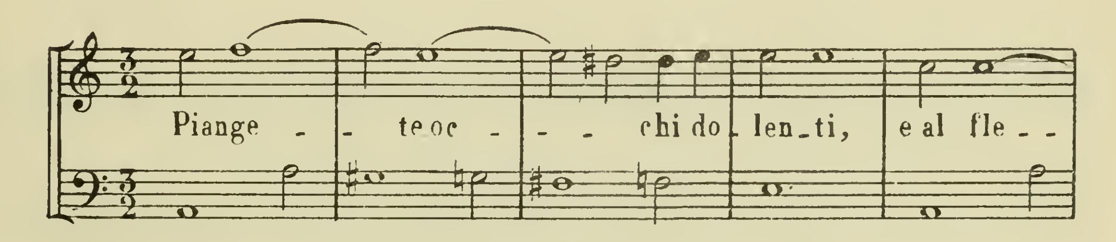
II

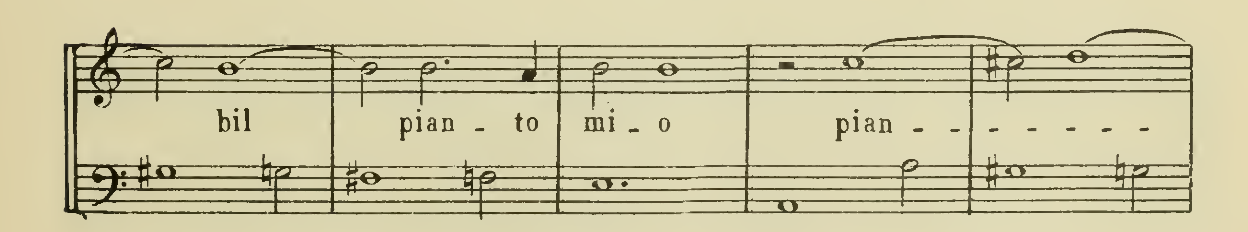
LAMENTO DE CLIMENE

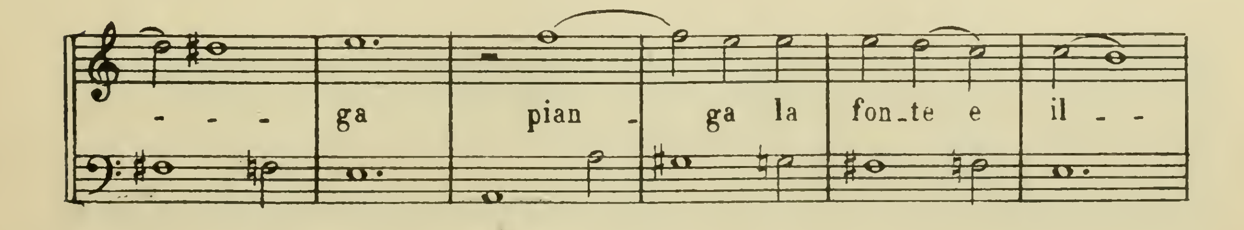
(Egisto Atto II p. VI)

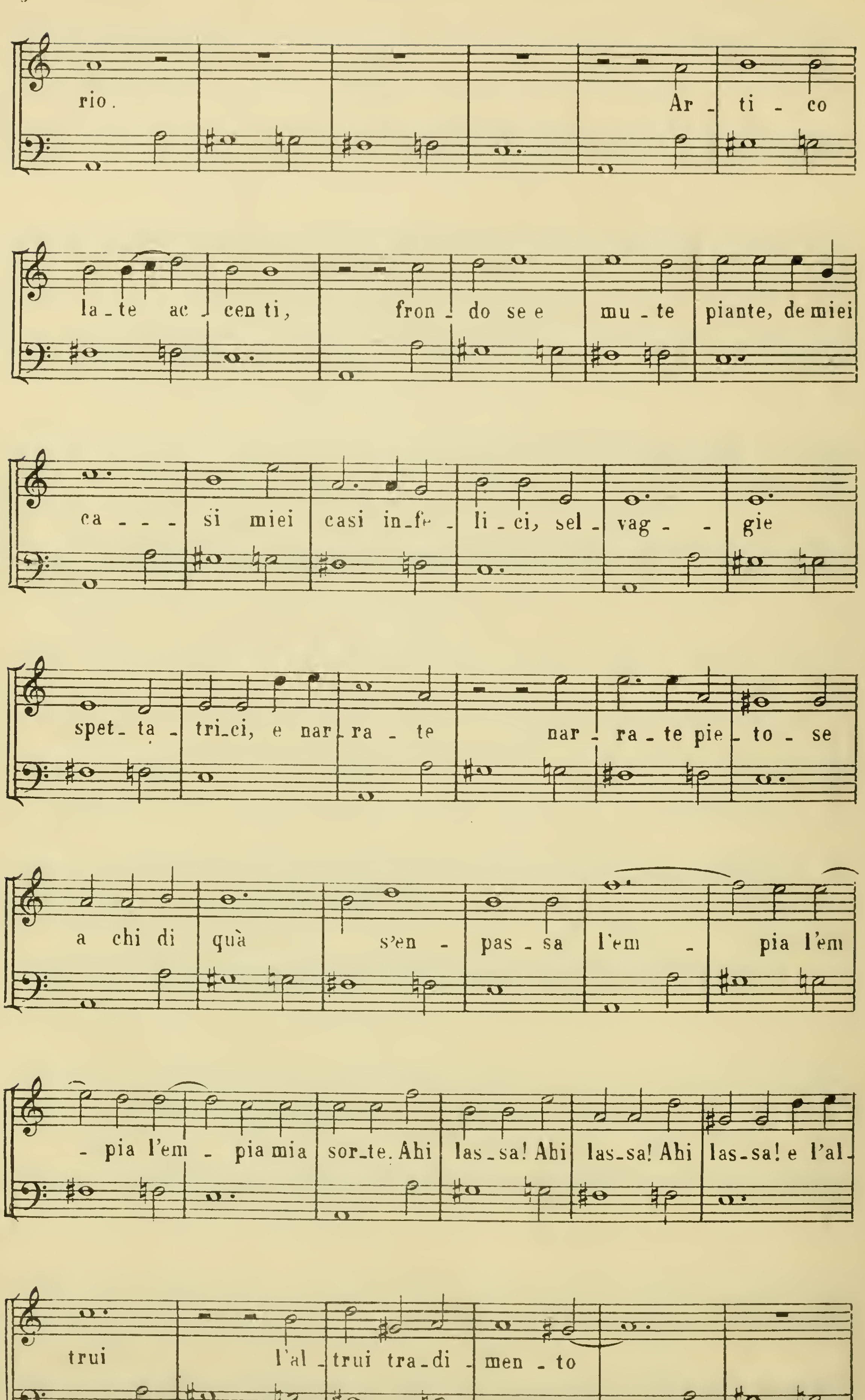


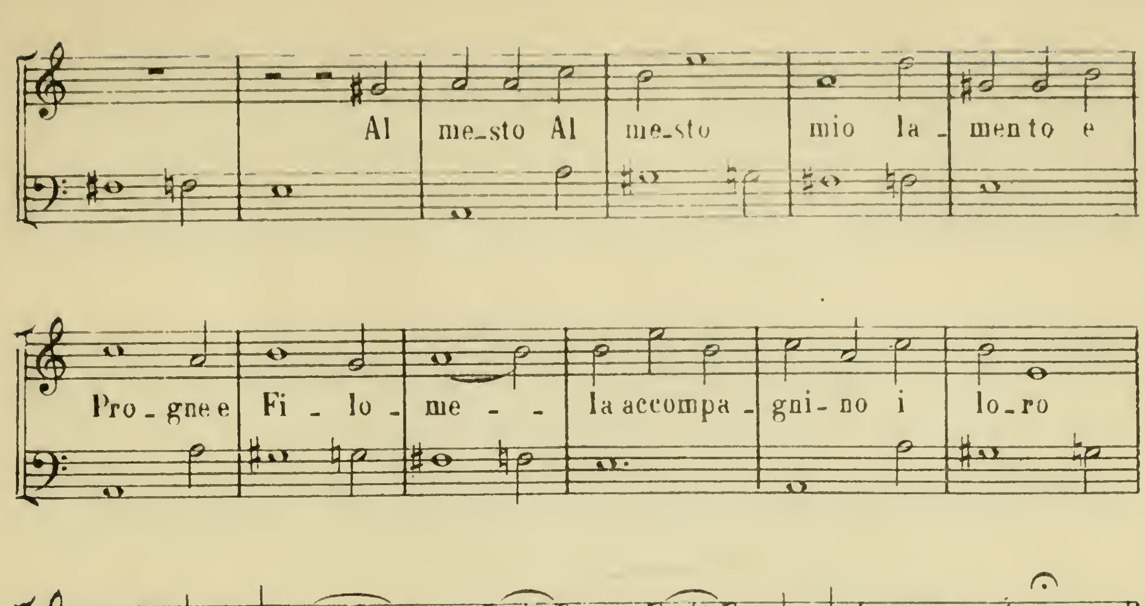
Cavalli

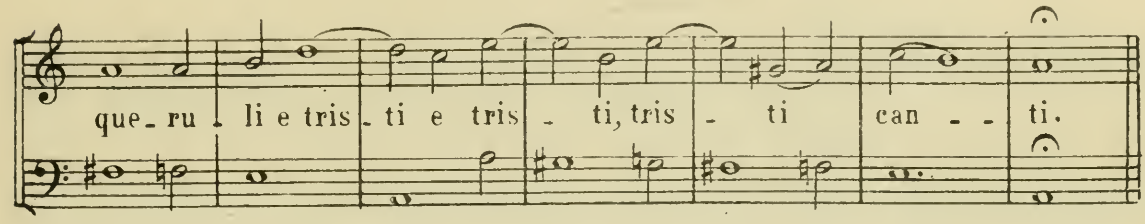







rio. Ar - ti - co
la - te ac - cen ti, fron - do se e mu - te piante, de miei
ca - - - si miei casi in - fe - li - ci, sel - vag - - gie
spet - ta - tri - ci, e nar - ra - te nar - ra - te pie - to - se
a chi di quà s'en - pas - sa l'em - pia l'em
- pia l'em - pia mia sor - te. Ahi las - sa! Ahi las - sa! Ahi las - sa! e l'al -
trui l'al - trui tra - di - men - to





III

DISPERATO AMANTE

(Cantata)

Biblioteca Estense (Modène)
(Mus. g. 110.)

Venantio Leopardi

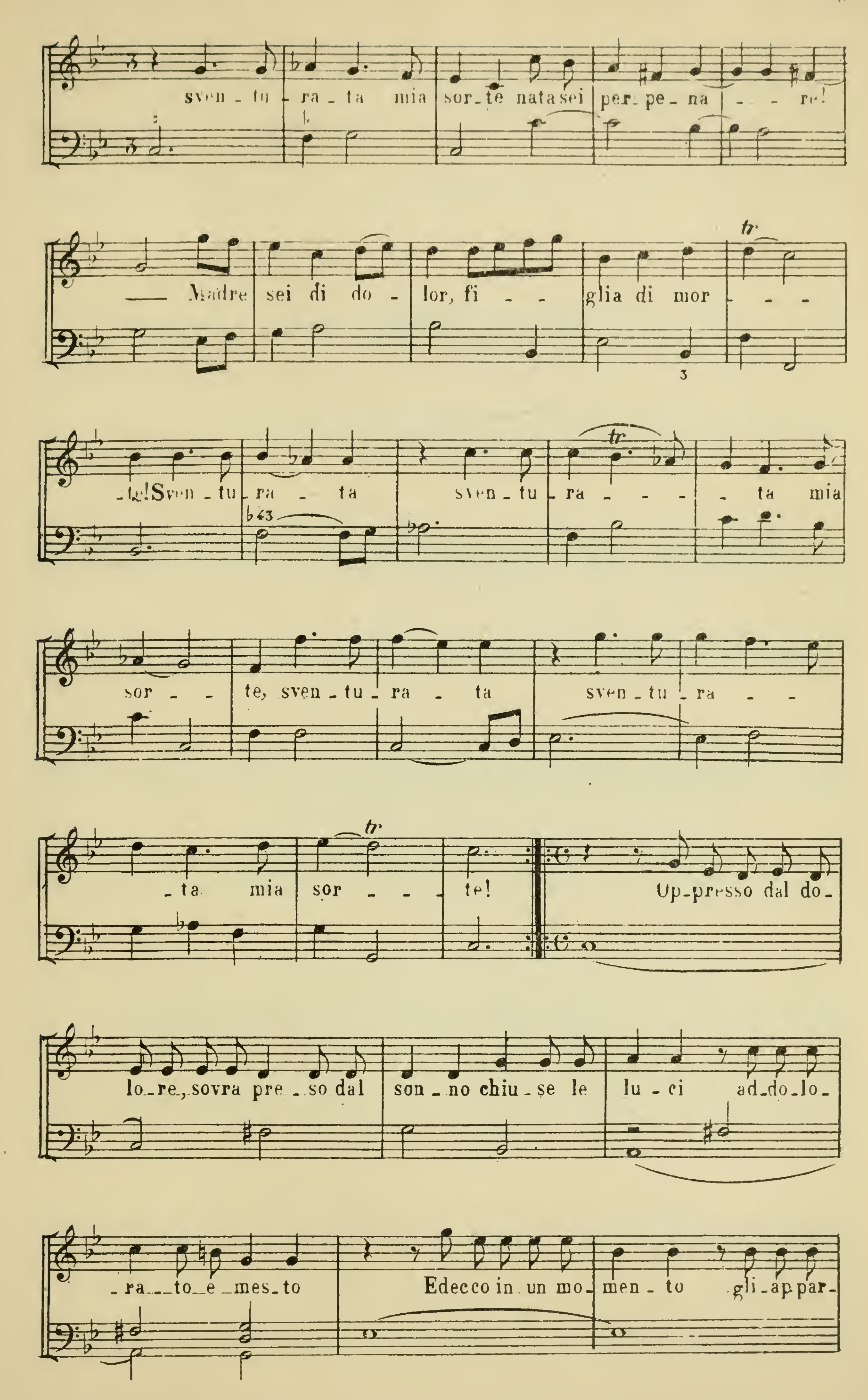
Di già dato il tri_bu_to ha vea l'A_mante di pianti e di so

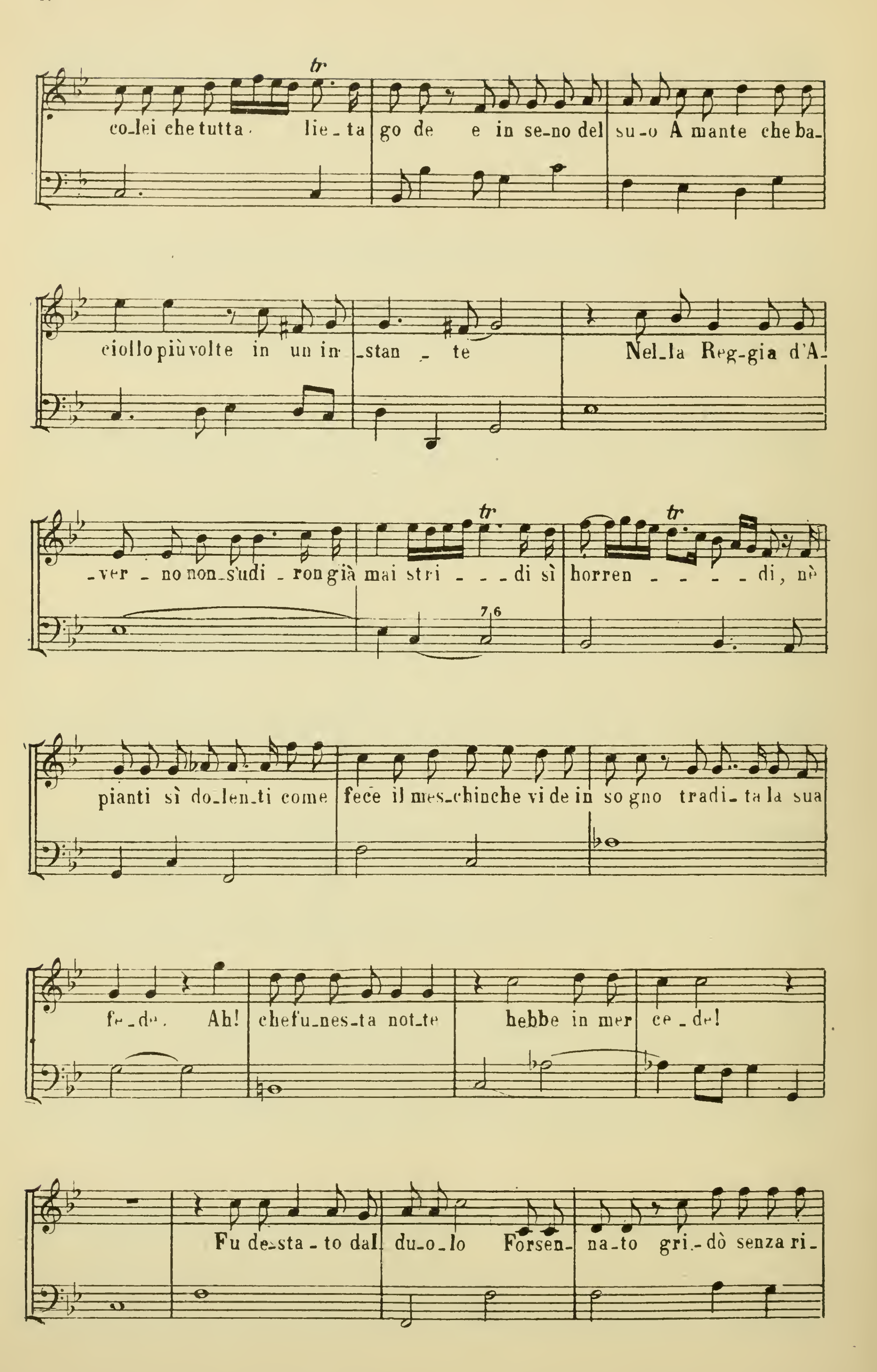
spi_ri al suo bel Nu_me, E in ognidì so_lea ce_le_brar in tal

gui_sa la bel_tà di col_ei ch'in va_no a_do_ra.

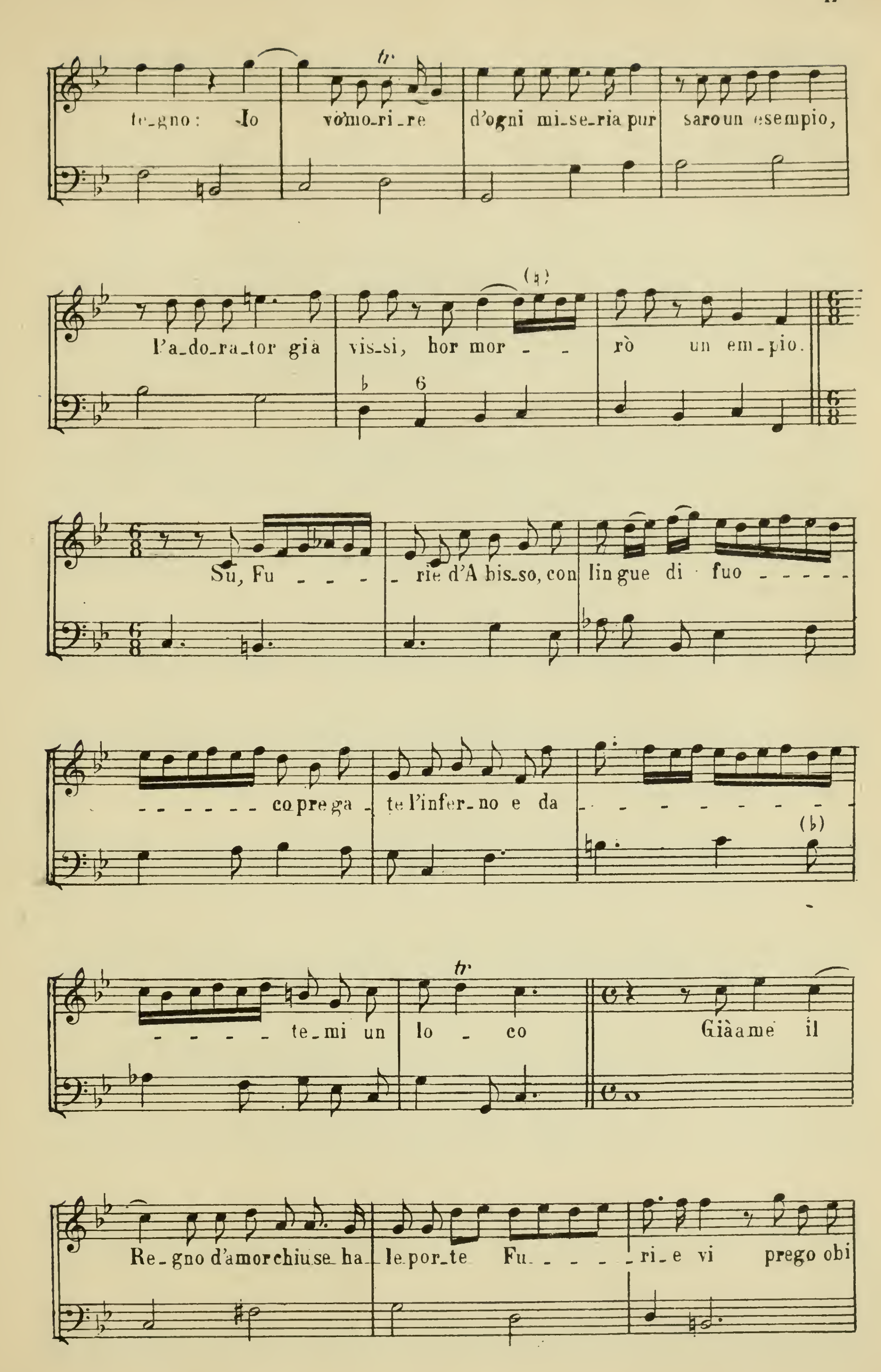
♭6

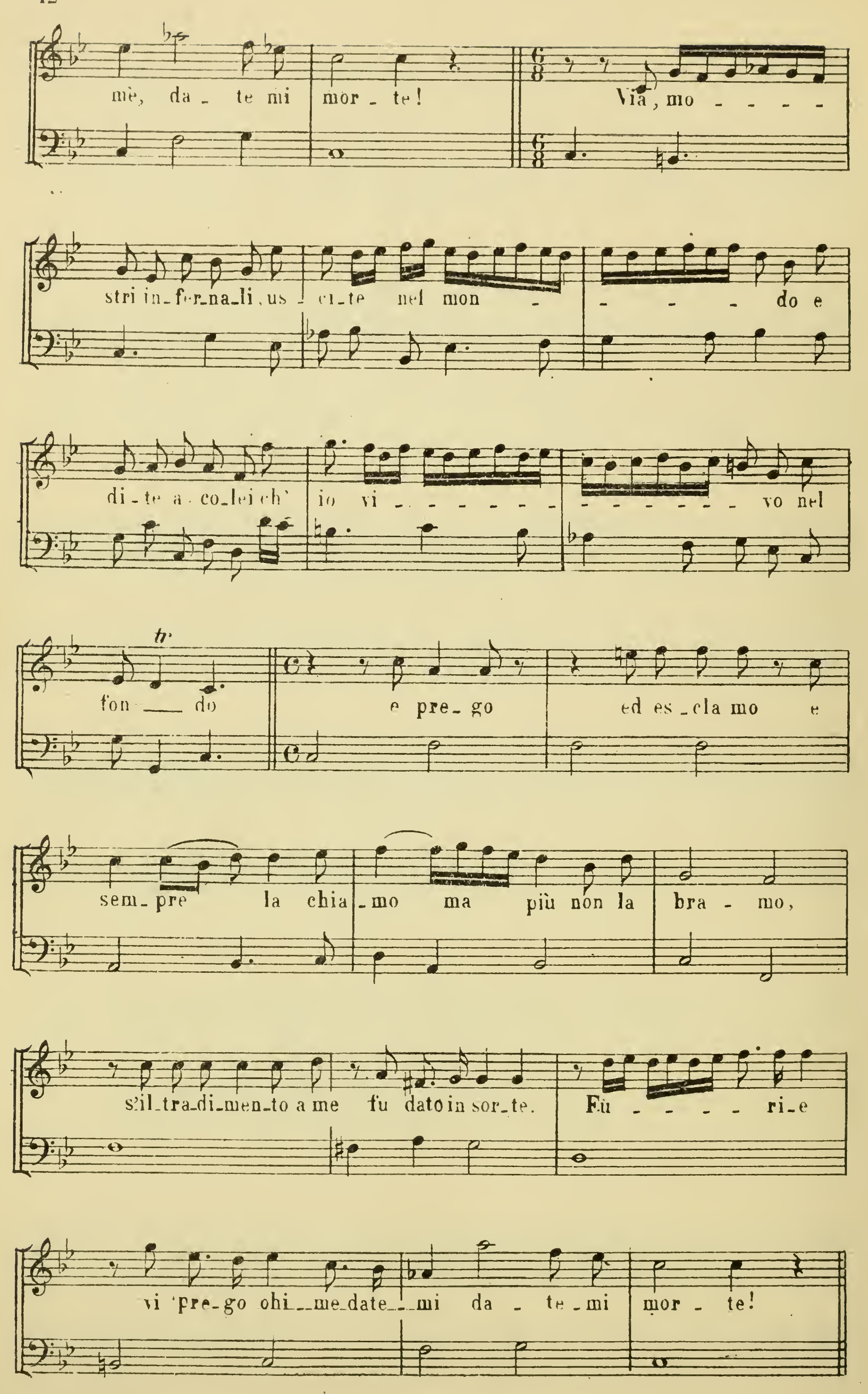

Ah! ch'a un mi_se_ro cuo_re non mai ces_sail des_tin dimuo_
ver guerra, e con_giu_ra mortal mai sempre or_dis_ce a suoi danni la
sor_te nè da fi_ne alle pe _ _ _ _ ne altro che mor _ te nè da
6
fine al_le pe _ ne altro che mor _ te Cre_dealo sventu_
6
_ra_to all'a_prir della notte stan_co dispar ger più pian _ ti e sos
_pi_ri, ha_ver tre_gua al suo duol e a suoi la_menti ma pria di ri_tro_
(♮)
_var lieve confor to si sfogò l'infe_li_ce in questi accen_ti:


sven - tu - ra - ta mia sor - te nata sei per - pe - na - - re!
Madre sei di do - lor, fi - - glia di mor - - -
- te! Sven - tu - ra - ta sven - tu - ra - - - - ta mia
sor - - te, sven - tu - ra - ta sven - tu - ra - -
- ta mia sor - - - te! Op - presso dal do -
lo - re, sovra pre - so dal son - no chiu - se le lu - ci ad - do - lo -
- ra - to e mes - to Edecco in un mo - men - to gli ap par -



co_lei che tutta lie_ta go de e in se_no del su_o A mante che ba_ciollo più volte in un in_stan_te
Nel_la Reg_gia d'A_ver_no non_s'udi_ron già mai stri_di sì horren_di, nè pianti sì do_len_ti come fece il mes_chin che vi de in so gno tradi_ta la sua fe_de. Ah! che fu_nes_ta not_te hebbe in mer ce_de!
Fu de_sta_to dal du_o_lo Forsen_na_to gri_dò senza ri_


tr
te_gno: Io vò'mo_ri_re d'ogni mi_se_ria pur sarò un esempio,
(♮)
l'a_do_ra_tor già vis_si, hor mor - - rò un em_pio.
♭ 6
Su, Fu - - - - rie d'A bis_so, con lin gue di fuo - - - - -
- - - - - - co pre ga_te l'infer_no e da - - - - - - - -
(♭)
- - - - - te_mi un lo - co Già a me il
tr
Re_gno d'amor chiuse ha_le por_te Fu - - - - ri_e vi prego obi


mè, da _ te mi mor _ te!
Via, mo - - - -
stri in_fer_na_li, us _ ci_te nel mon - - - - - do e
di_te a_co_lei ch' io vi _ - - - - - - - - - - - - vo nel
fon ___ do
e pre_go ed es_cla mo e
sem_pre la chia_mo ma più non la bra - mo,
s'il_tra_di_men_to a me fu dato in sor_te. Fu - - - - ri_e
vi pre_go ohi_me_date_mi da _ te_mi mor _ te!

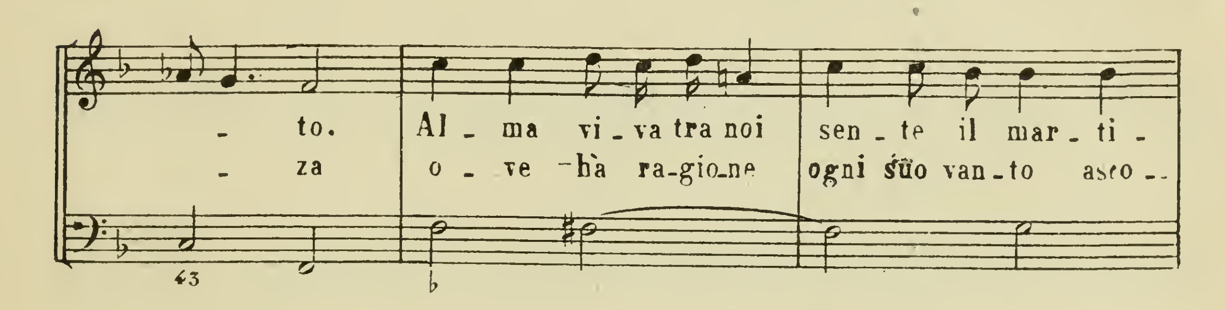
IV

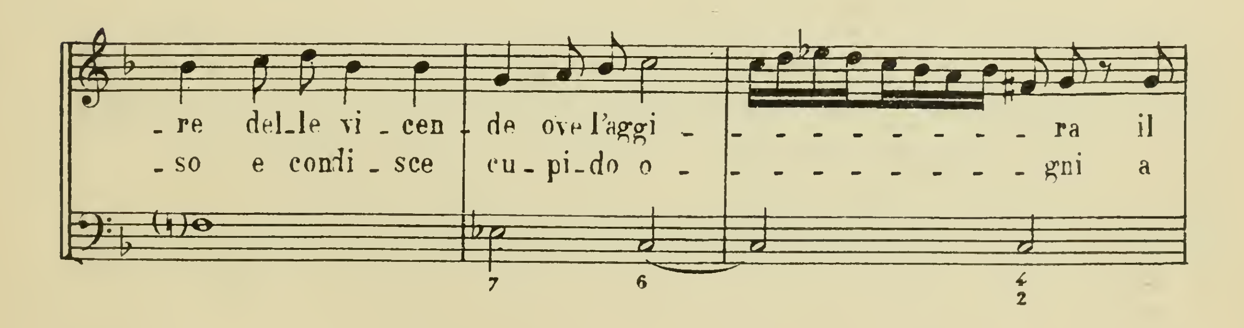
CANZONE

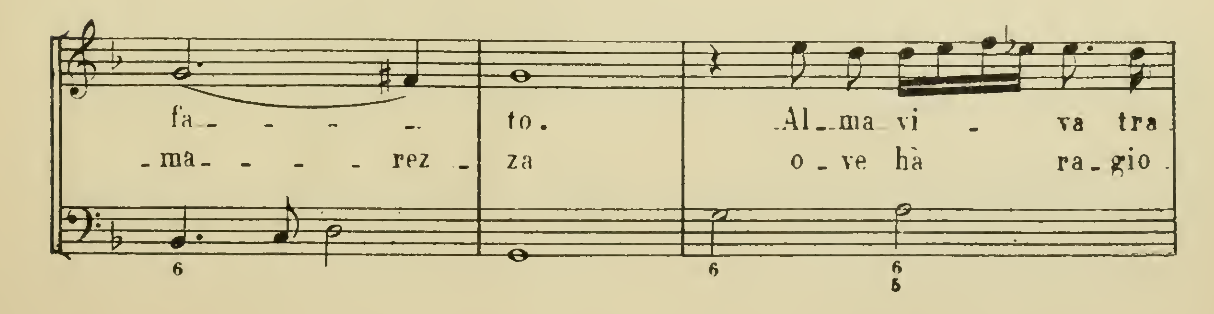
Carlo del Violino



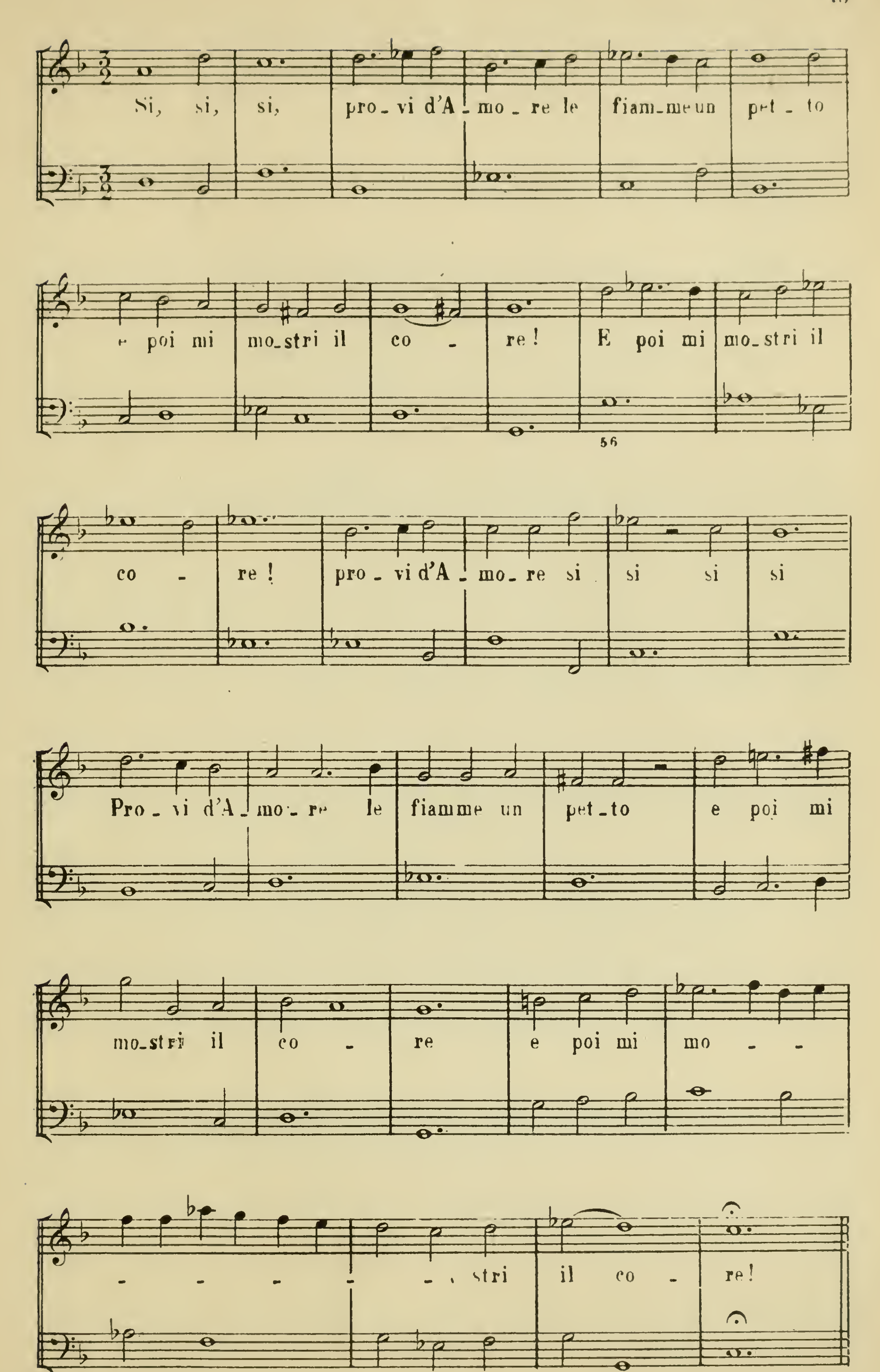









noi sen_te il mar_ti_re del_le vi_cen_de o_ve l'ag
ne ogni suo van to a_sco_so E con di_sce cu_pi_do o_
76 4 2 6 43
_gi_ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ ra il fa
_gni _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ a ma_rez
_to Dà guer_rae pa_ce bel_tà ch'al_
_za Da ci_glio i_ra_to un cor fe_
letta,e quando pia_ce dol _ _ _ ce sa_et_
rito rin_gra_tia il fa_to go _ _ _ de tradi_
ta e quando pia ce dol ce sa_et_ta_ta dol _ _ _
to rin_gra_tiail fa_to go _ _di tra di_to go _ _ _
_ _ _ _ _ _ ce sa_et_ta si
_ _ _ _ _ _ de tra di_to


Si, si, si, pro_vi d'A_mo_re le fiam_me un pet_to
e poi mi mo_stri il co - re! E poi mi mo_stri il
co - re! pro_vi d'A_mo_re si si si si
Pro_vi d'A_mo_re le fiamme un pet_to e poi mi
mo_stri il co - re e poi mi mo - -
- - - - - stri il co - re!
56

V

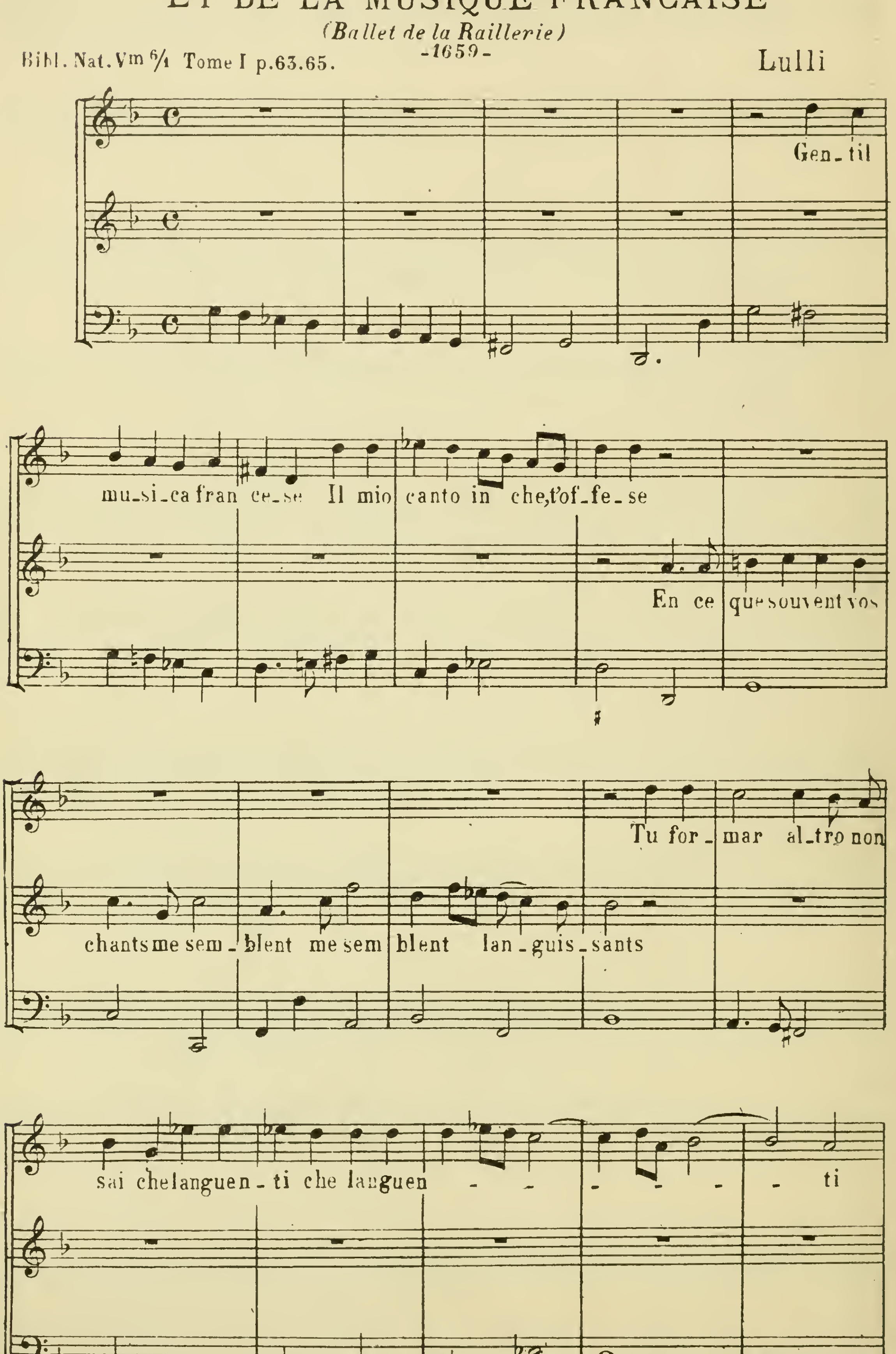
DIALOGUE DE LA MUSIQUE ITALIENNE ET DE LA MUSIQUE FRANCAISE

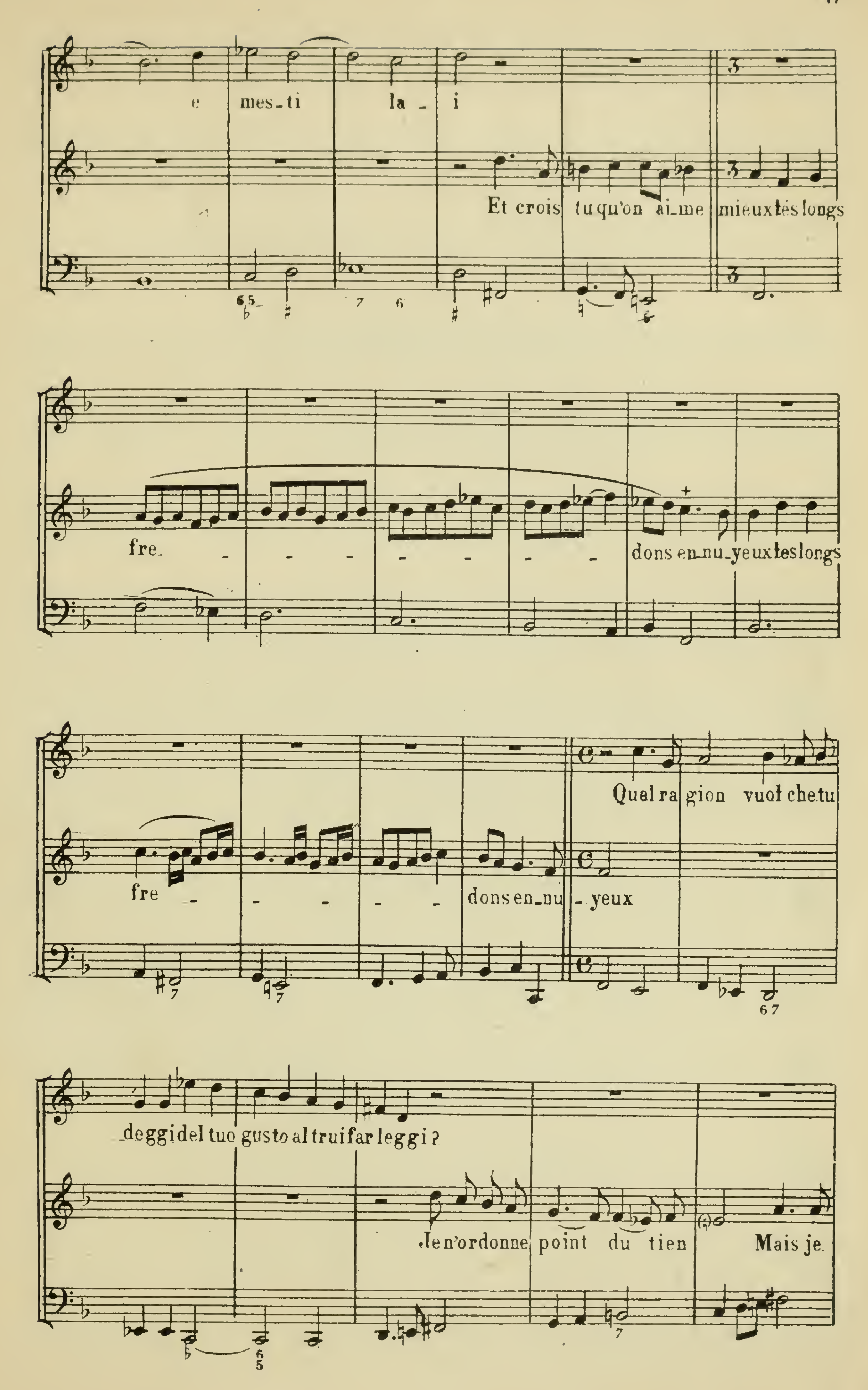
(Ballet de la Raillerie)

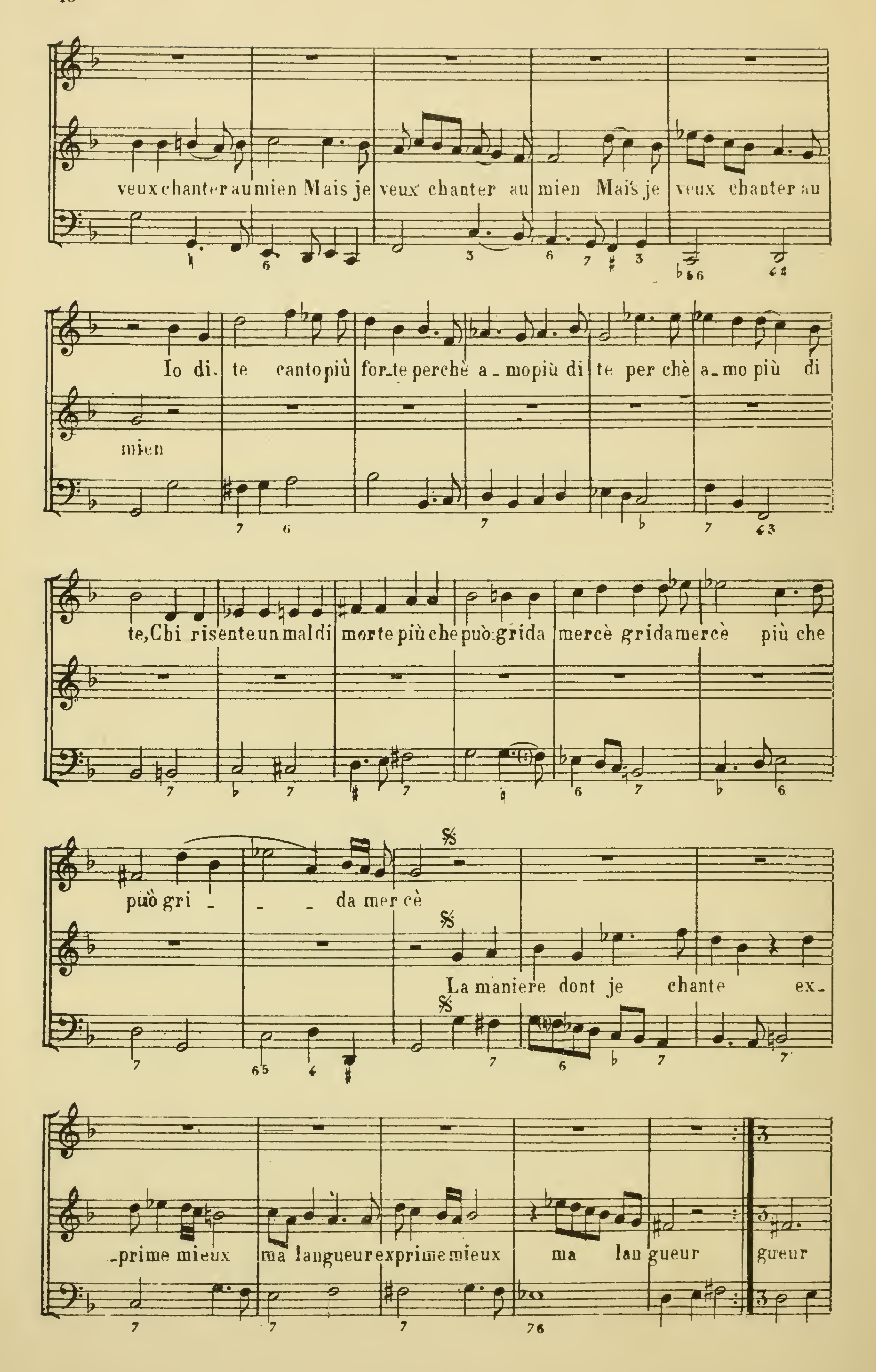
-1659-

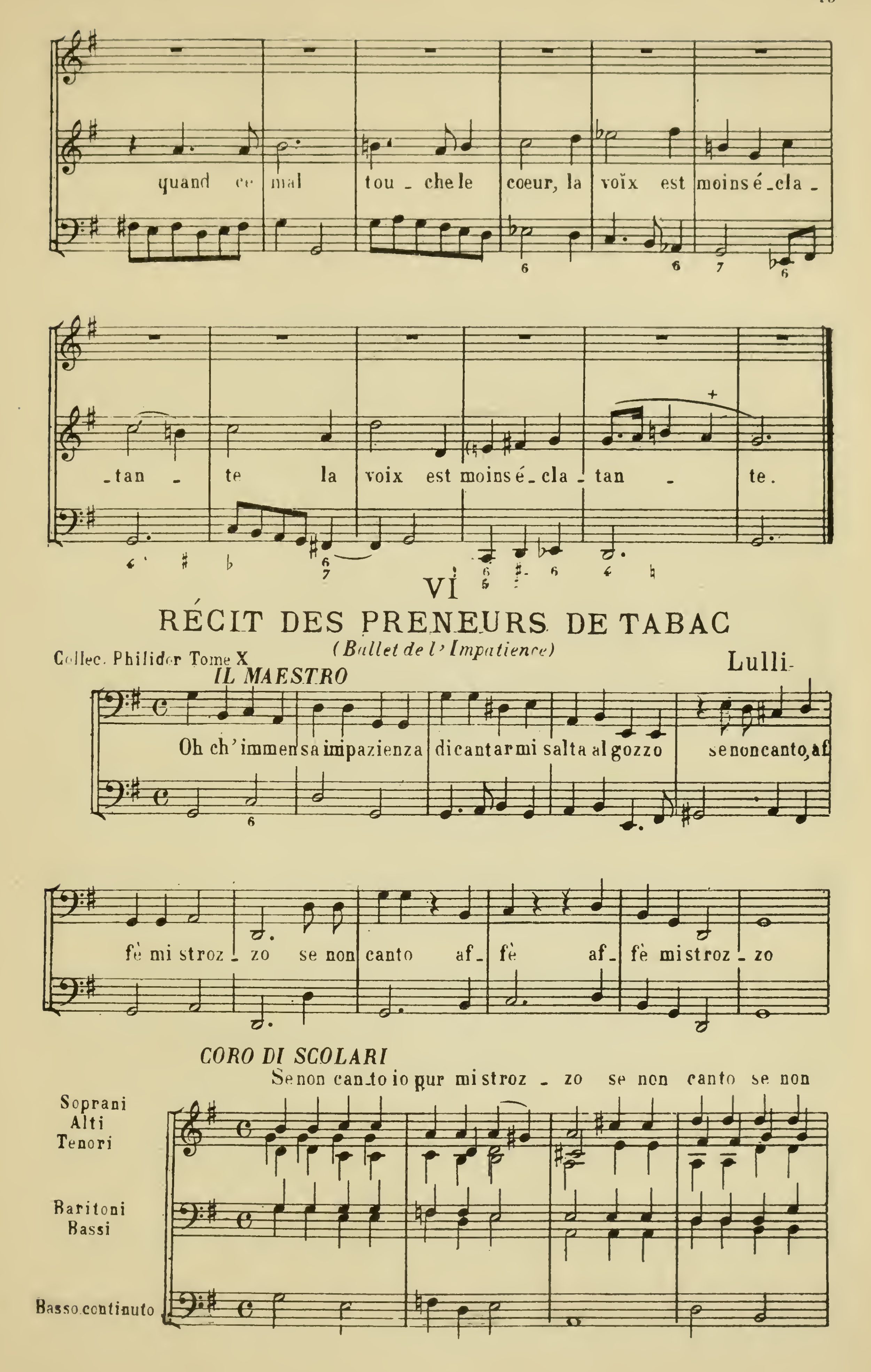
Bibl. Nat. Vm 6/1 Tome I p.63.65.

Lulli

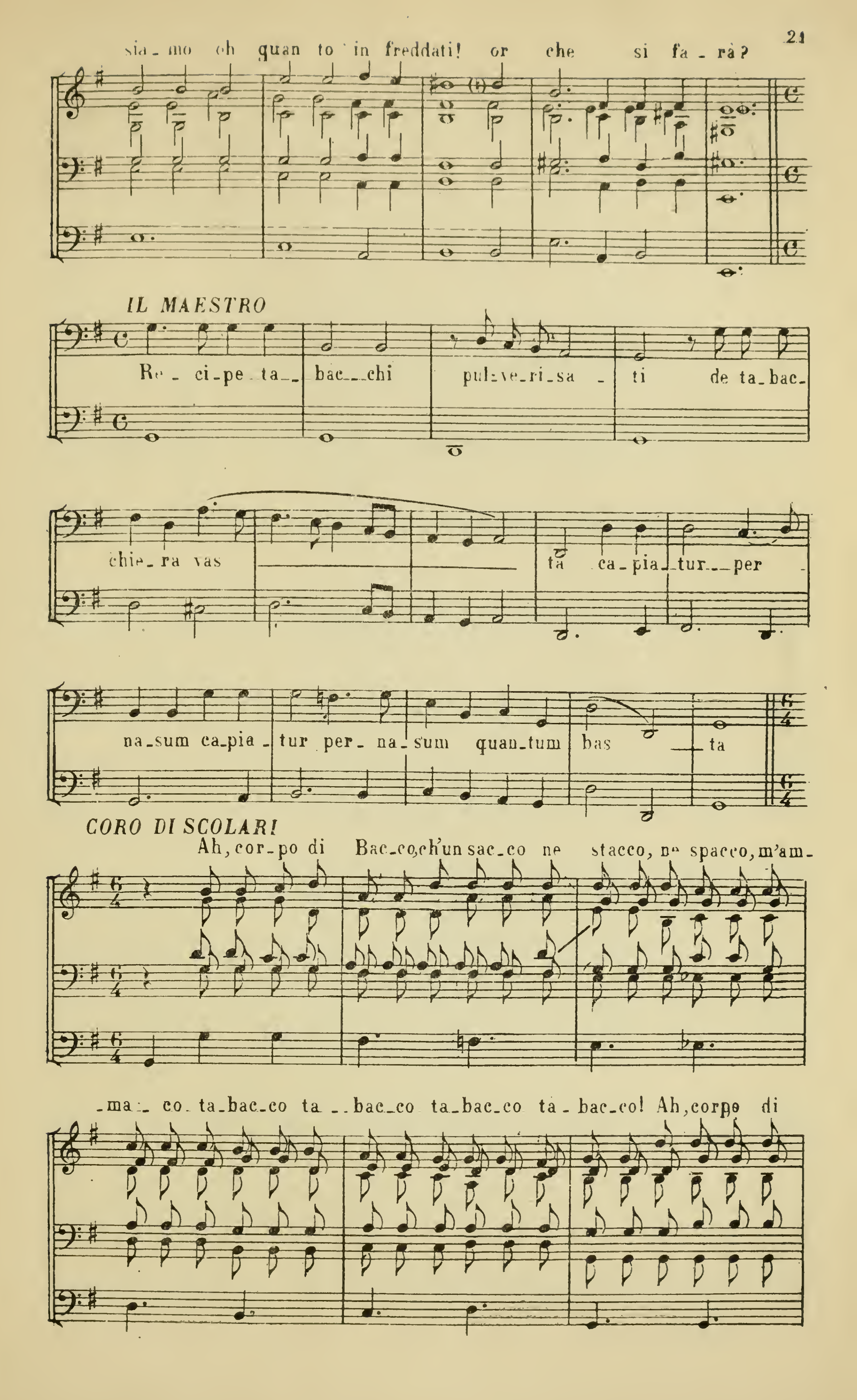



e mes_ti la _ i
Et crois tu qu'on ai_me mieux tes longs
fre_ - - - - - - - dons en_nu_yeux tes longs
fre - - - - - dons en_nu - yeux
Qual ra gion vuol che tu
_deggi del tuo gusto altrui far leggi ?
Je n'ordonne point du tien Mais je


veux chanter au mien Mais je veux chanter au mien Mais je veux chanter au
Io di. te canto più for_te perchè a_mo più di te per chè a_mo più di
mien
te, Chi risente un mal di morte più che può grida mercè grida mercè più che
può gri _ _ da mer cè
La maniere dont je chante ex_
_prime mieux ma langueur exprime mieux ma lan gueur
gueur


quand ce mal tou _ che le coeur, la voix est moins é _ cla _
_ tan _ te la voix est moins é _ cla _ tan _ te.
VI
RÉCIT DES PRENEURS DE TABAC
(Ballet de l'Impatience)
Collec. Philidor Tome X
Lulli.
IL MAESTRO
Oh ch'immensa impazienza di cantarmi salta al gozzo se non canto, af
fè mi stroz _ zo se non canto af _ fè af _ fè mi stroz _ zo
CORO DI SCOLARI
Se non can_to io pur mi stroz _ zo se non canto se non
Soprani
Alti
Tenori
Baritoni
Bassi
Basso continuto


can_to Io pur mi stroz_zo mi strozzo mi stroz_ _ zo
Su dun_que can_tia _ mo fa la la la
Su dun _ que _ can_tia
su dun_que can tia_mo
su dun_que can_tia _ mo fa la la la
la fa la la la la fa la la la
mo
la fa la la la la fa la la la
la fa la la la la la
fa la la la
la fa la la la la la la fa la la
fa la la la la la la la la ma quan _ to noi
fa la la la la la la_


sia_mo oh quan to in freddati! or che si fa_rà?
IL MAESTRO
Re_ci_pe_ta_bac_chi pul_ve_ri_sa_ti de ta_bac-
chie_ra vas ta ca_pia_tur per
na_sum ca_pia_tur per_na_sum quan_tum bas ta
CORO DI SCOLARI
Ah, cor_po di Bac_co, ch'un sac_co ne stacco, ne spacco, m'am-
_ma_co ta_bac_co ta_bac_co ta_bac_co ta_bac_co! Ah, corpo di



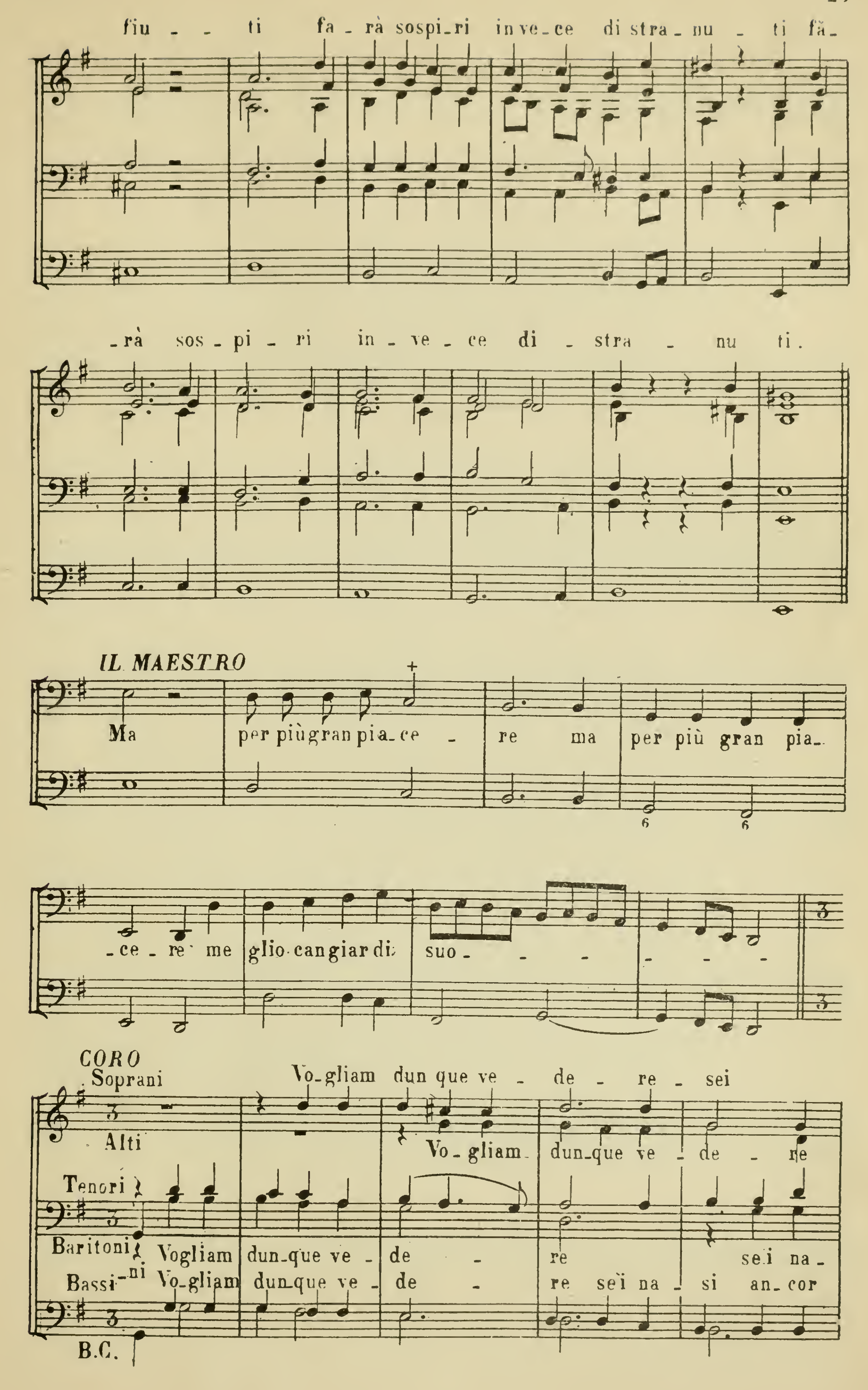
Bac_co ch'un sac_co ne stac_co ne spacco m'am_mac_co ta_bac_co ta -

-bac_co ta_bacco ta - bacco ta_bacco ta - bacco Cru - de -

lis_simo A - mo - re, cru - de - lis - si - mo Amo -

- re tu_ sei ta - bac - co e ta - bac - chie_ra al

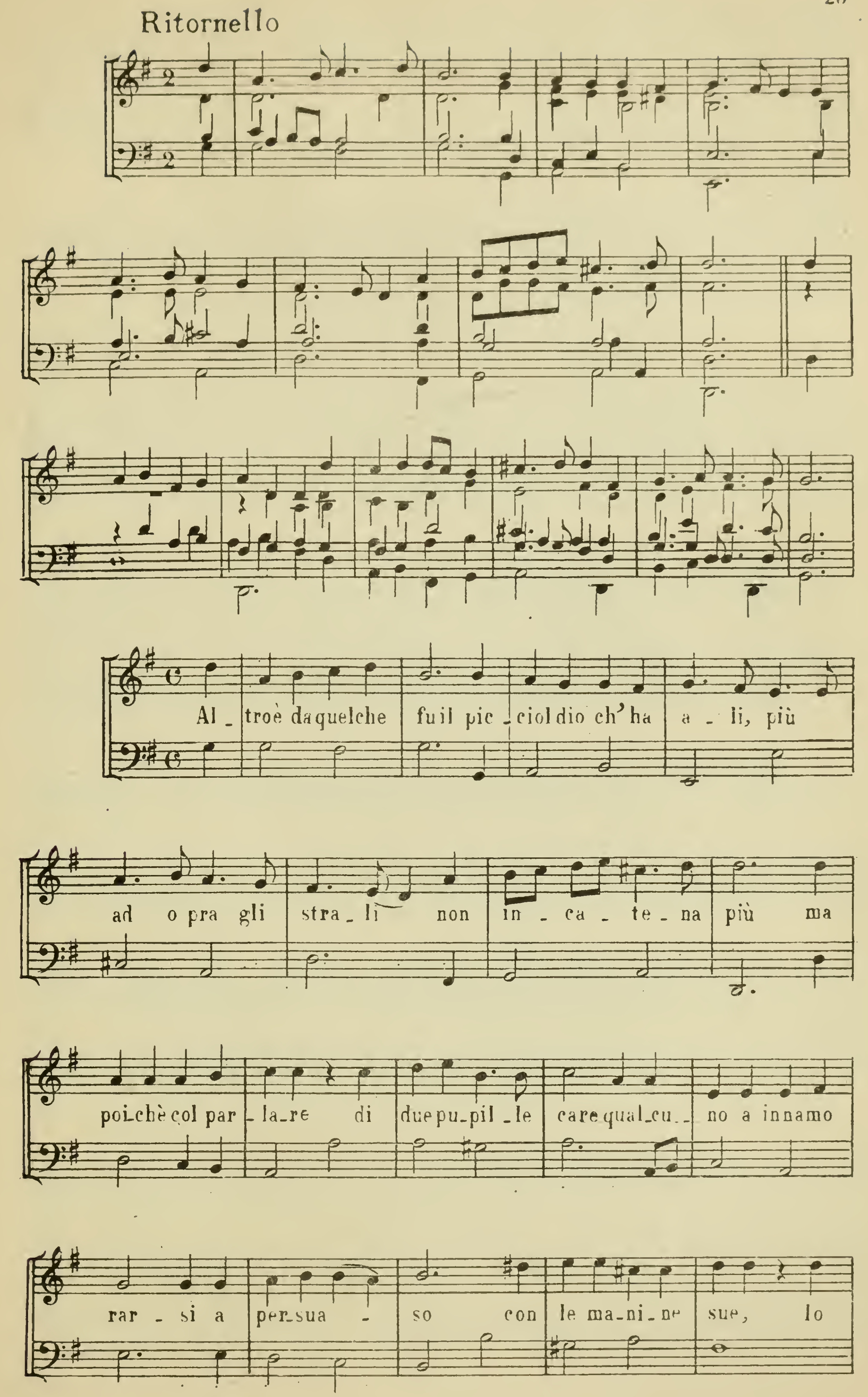
co re ma ma qual - o - ra un ti-

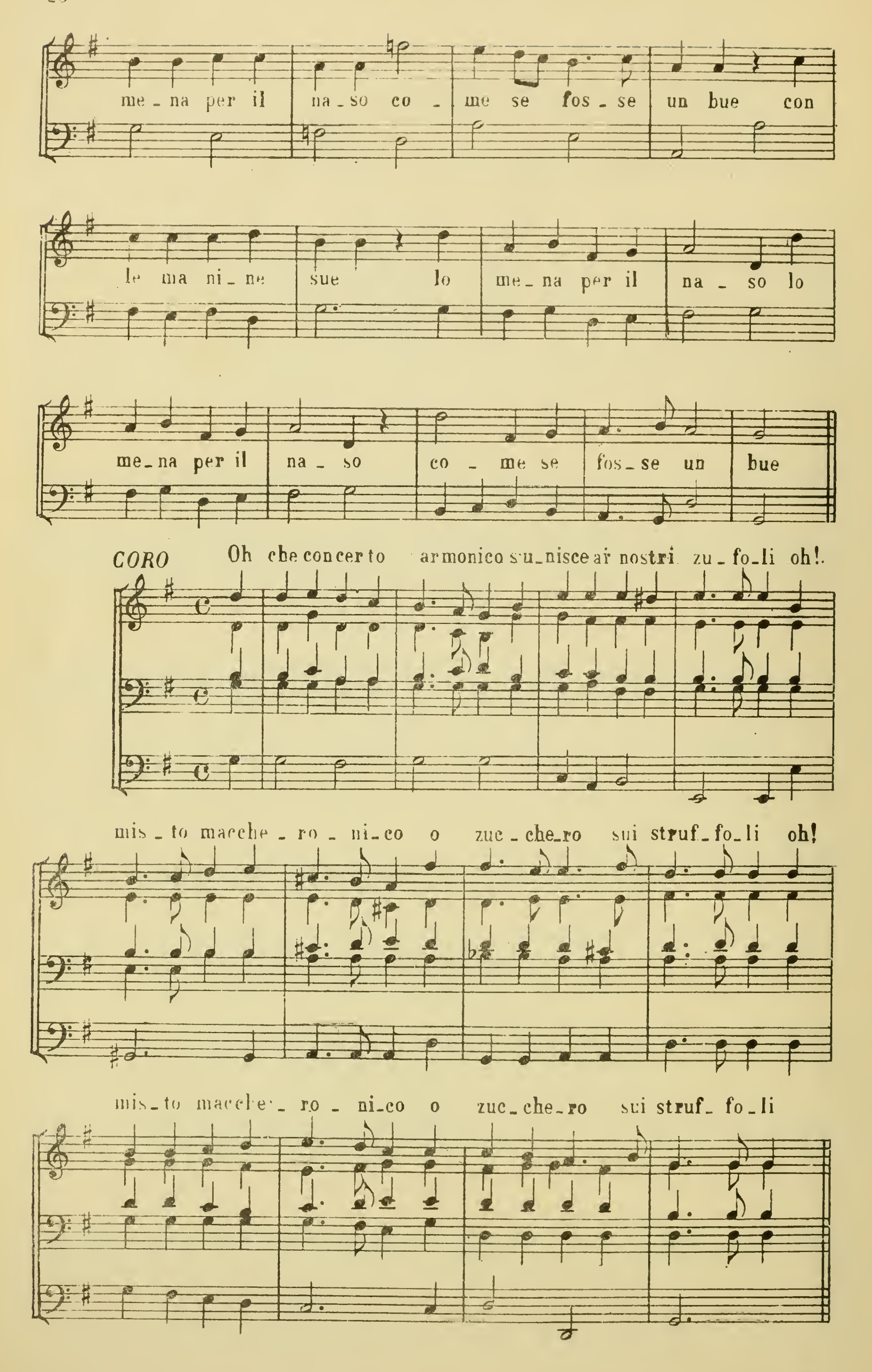

fiu - - ti fa - rà sospi-ri in ve-ce di stra - nu - ti fa-
-rà sos - pi - ri in - ve - ce di - stra - nu ti.
IL MAESTRO
Ma per più gran pia-ce - re ma per più gran pia-
-ce - re me glio cangiar di suo - - - - - -
CORO
Soprani
Vo-gliam dun que ve - de - re - sei
Alti
Vo - gliam dun-que ve - de - re
Tenori
Baritoni
Vogliam dun-que ve - de - re sei na -
Bassi
-ni Vo-gliam dun-que ve - de - re sei na - si an-cor
B.C.


na_si an_cor sian buoni a ser_vir da trom_buo _ ni
sei na_si an _ cor sian buo _ ni a ser_
_cor sian buoni a ser _ vir da trom_buo _ ni
_si an_cor sian buo ni _ a ser_vir da trom _ buo _ ni a ser_
sian buo _ ni a ser_vir da trom buo _ ni a ser_


a ser _ vir da trom_buo _ ni a ser _ vir a ser
_vir. da trom_buo _ ni a ser_ vir
a ser vir da trom buo _ ni a ser_vir a ser_
da trom buo ni a ser vir a ser_vir a ser_
a ser vir da trom _ ni a ser_vir a servir


vir da trom_buo _ ni a ser_vir a ser_vir da trom_buo _ ni
da trombuo _ ni a ser_vir a ser_vir da trom _ buo _ ni
da trom_buo_ni a ser_vir da trom _ buo _ ni
_vir da trom _ buo ni a ser_vira ser vir da trom_buo _ ni
da trombuo_ni a ser_vir da trombuo _ ni


Ritornello
Al _ troè da quel che fu il pic _ ciol dio ch'ha a _ li, più
ad o pra gli stra _ li non in _ ca _ te _ na più ma
poi_chè col par _ la_re di due pu_pil _le care qual_cu_ _ no a innamo
rar _ si a per_sua _ so con le ma_ni_ne sue, lo


me_na per il na_so co_me se fos_se un bue con
le ma ni_ne sue lo me_na per il na_so lo
me_na per il na_so co_me se fos_se un bue
CORO
Oh che concerto armonico s'u_nisce ai nostri zu_fo_li oh!
mis_to macche_ro_ni_co o zuc_che_ro sui struf_fo_li oh!
mis_to macche_ro_ni_co o zuc_che_ro sui struf_fo_li

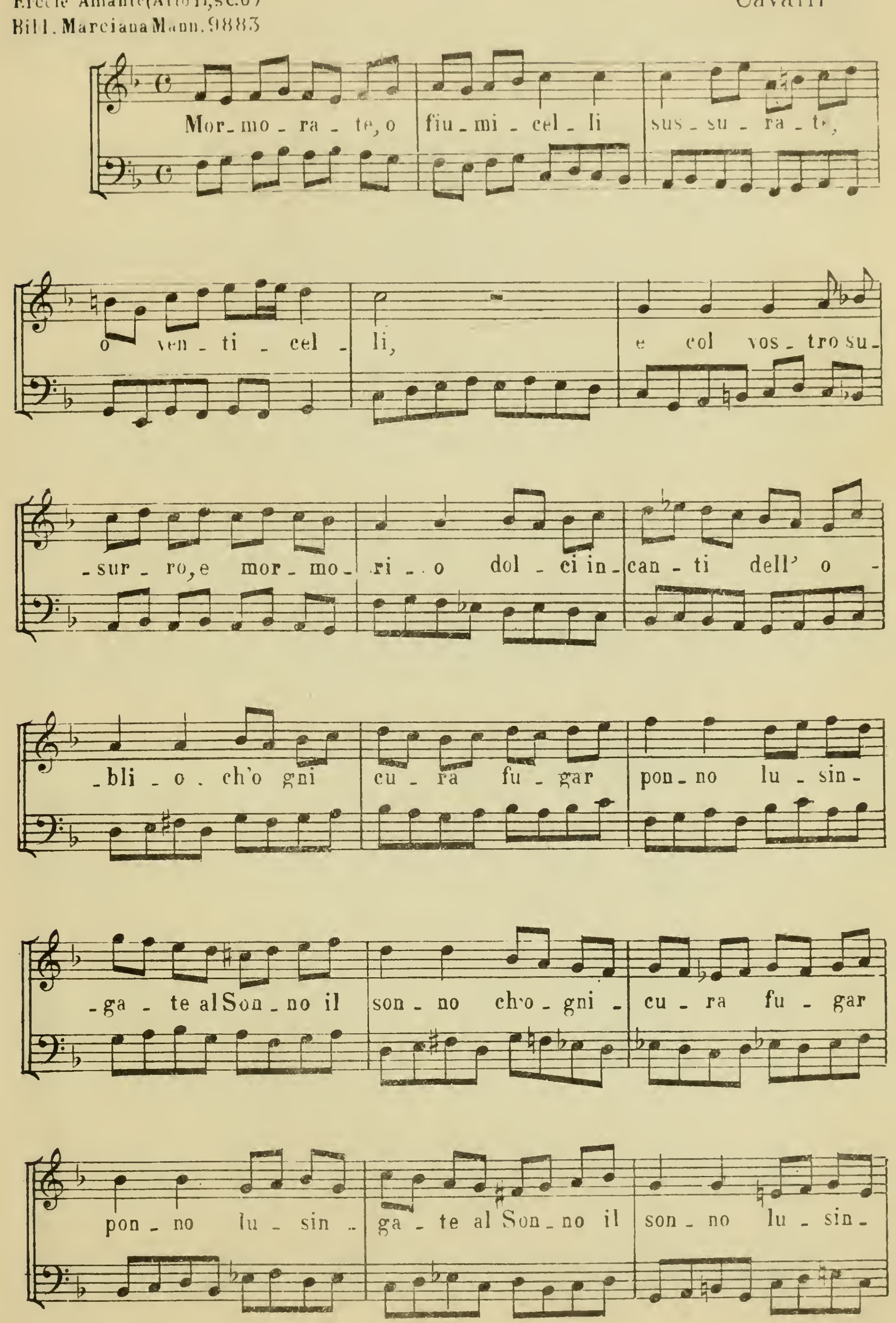
VII

SCÈNE DE L'ANTRE DU SOMMEIL

(Pasithea. Il sonno. Cori d'Aure e Ruscelli)

Ercole Amante (Atto II, sc.6)
Bibl. Marciana Mann. 9883

Cavalli




ga _ te lù _ ssin _ ga _ te al Sonno il _ son _ no
Chi da ver a _ ma, viè più il
di _ let _ to del caro og_get _ to che pro prio bra _ ma
quin d'ècchio po_si la not _ te, e'l die le conten _ tez ze mie
del consor _ te gentil ne' bei ri _ po _ si
CHORO
Soprani
Dor _ mi Dor _ mi Dor _ mi o son _ no Dor _ mi frà le
Soprani
Dor _ mi Dor _ mi Dor _ mi o son _ no Dor _ mi fra le
Tenori
Dor _ _ _ mi o son _ no Dor _ mi fra le
B.C.


brac_cia a Pa _ si _ tea nin_fa ha _ ver non ti po -
brac_cia a Pa _ si _ tea nin_fa ha _ ver non ti po -
brac_cia a Pa _ si _ tea nin_fa ha _ ver non ti po -


_tea Più d'af_fet _ tià tuoi con _ for - - - mi
_tea Più d'af_fet _ tià tuoi con _ for - - mi
_tea Più d'af_fet _ tià tuoi con _ for - - - mi


Dor _ mi Dor _ mi Dor _ mi o son_no Dor _ mi o
Dor _ mi Dor _ mi Dor _ mi o son_no Dor _ mi o
Dor - - - mi o son_no Dor _ mi


son - no o son - no dor - mi
son - no o son - no dor - mi
o son - no o son - no dor - mi

Ritornello

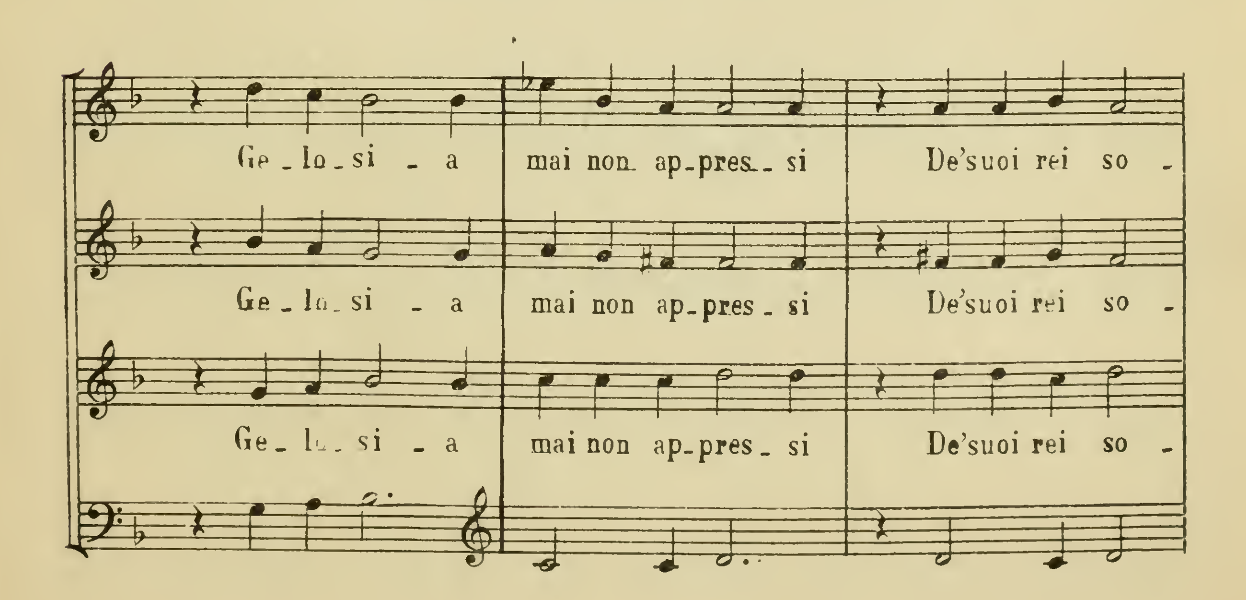





CORO
Dor - mi Dor - mi Dor - mi o son - no Dor - mi sov - rà
Dor - mi Dor - mi Dor - mi o son - no Dor - mi sov - rà
Dor - - - mi o son - no Dor - mi sov - rà

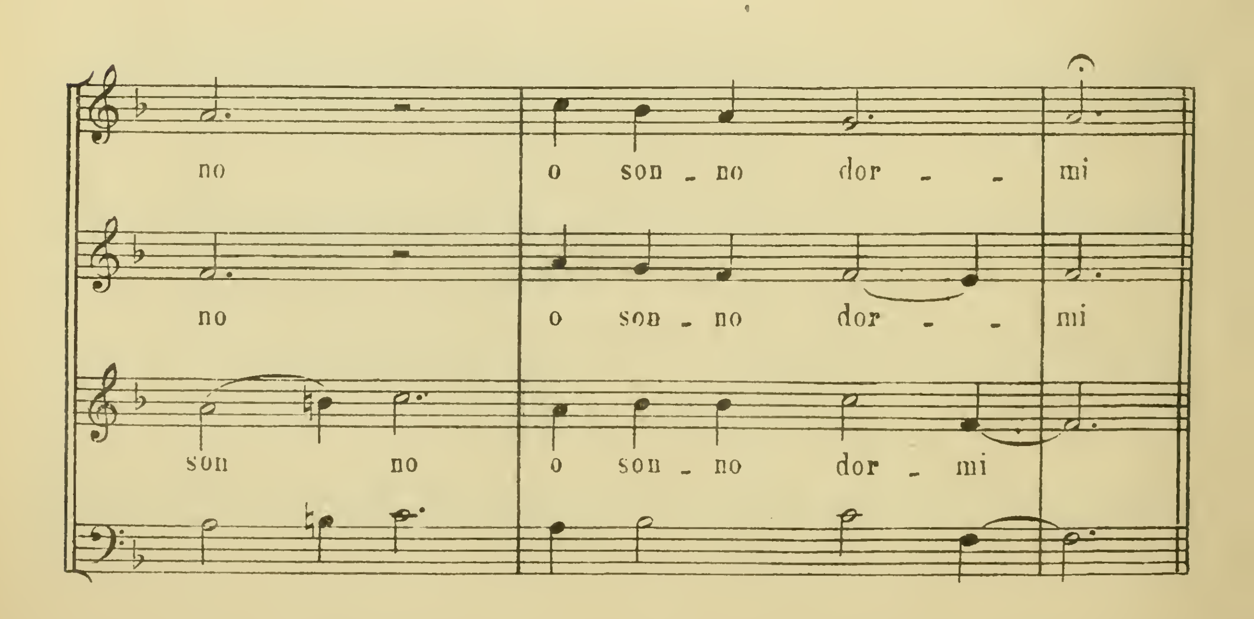

à te gl'a _ mo _ ri
istes _ si Len _ te
mo _ van _ no le
à te gl'a _ mo _ ri
istes _ si Len _ te
mo _ van _ no le
à te gl'a _ mo _ ri
istes _ si Len _ te
mo _ van _ no le


piu _ me
E al tuo cor
pla _ ci _ do Nu _ me
piu _ me
E al tuo cor
pla _ ci _ do Nu _ me
piu _ me
E al tuo cor
pla _ ci _ do Nu _ me


Ge _ lo _ si _ a
mai non ap _ pres _ si
De'suoi rei so _
Ge _ lo _ si _ a
mai non ap _ pres _ si
De'suoi rei so _
Ge _ lo _ si _ a
mai non ap _ pres _ si
De'suoi rei so _


spet - ti i stor - mi Dor - mi Dor - mi
spet - ti i stor - mi Dor - mi Dor - mi
spet - ti i stor - mi Dor - - - -


Dor - mi o son - no Dor mi o son - - -
Dor - mi o son - no Dor mi o son - - -
- mi o son - no Dor mi o


no o son - no dor - - mi
no o son - no dor - - mi
son no o son - no dor - mi

Arbeau (T.) (J. Tabourot). *Orchésographie et traicté en forme de dialogue par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre et practiquer l'honneste exercice des dances.* Réimpression précédée d'une notice sur les danses du xve siècle, par L. Fonta. 1888, in-4, papier vergé teinté .... 30 fr.

Champion (Pierre). *François Villon, sa vie et son temps.* 2 volumes grand in-8°, avec 49 planches hors texte. Prix des deux volumes ensemble .... 20 fr.

Il a été tiré 25 exemplaires sur papier de Hollande à 75 francs.

— *La vie de Charles d'Orléans* (1394-1465). 1911, fort vol. in-8°, avec phototypies.

Correspondance générale de Chateaubriand, publiée avec introduction, indication des sources, notes et tables doubles, par L. Thomas. Tomes I (avec un portrait inédit), II, III (avec un portrait inédit) et IV (avec un portrait inédit). in-8°, de chacun 400 pages. Chaque. 10 fr.

Cohen (Gustave). *Histoire de la mise en scène* dans le théâtre religieux français du moyen âge. In-8, avec planches .... 15 fr.

Epuisée

Faral (Ed.). *Mimes français du XIIIe siècle*, contribution à l'histoire comique au moyen âge. 1910, in-8, de xv-130 pages .... 5 fr.

— *Courtois d'Arras*, jeu du xiiie siècle, Un volume in-8° de vi-34 pages .... 0 fr. 80

Gofflot (L. V.). *Le théâtre au collège du moyen âge à nos jours,* avec bibliographie et appendices. Le cercle français de l'université Harvard. Préface de Jules Claretie. 1907, in-8°, nombr. pl .... 7 fr. 50

Couronné par l'Académie française.

Gontaut (A. L. de), duc de Lauzun. *Le Ton de Paris*, ou *les amans de bonne compagnie.* Comédie en 2 actes, en prose. Publiée avec une notice sur M. Le Texier, lecteur et comédien de société du xviiie siècle, par Aug. Rondel et Th. Lascaris. 1911, in-8°, xxi-34 pages, fac-sim. (Ext.) .... 2 fr. 50

Hautecœur (J.). *Le Théâtre de Mœurs russes des origines à Ostrovski* (1672-1850). In-8°, 154 pages .... 3 fr. 50

Louis Eunius ou *le Purgatoire de Saint-Patrice*, mystère breton en deux journées, publié avec introduction, traduction et notes par G. Dottin. 1910. Fort vol. in-8, 500 p..... 10 fr.

Morel Fatio (A.). *La Comedia espagnole* du xviie siècle. Cours de langues et littératures de l'Europe méridionale au Collège de France. Leçon d'ouverture. 1885, in-8....... 1 fr. 50

Mystère de saint Crespin et saint Crespinien, publié pour la première fois, d'après un manuscrit conservé aux archives du royaume, par L. Dessalles et P. Chabaille. 1836, gr. in-8, pap. vélin, fac-sim .... 14 fr.

François Villon, *Œuvres*, édit. par un ancien archiviste [Auguste Longnon]. Un volume in-8 de xvi-124 pages .... 2 fr.

N. Serban. *Leopardi et la France.* Essai de littérature comparée. In-8°, xix-544 pages. Prix .... 12 fr. 50

— *Lettres inédites relatives à Giocomo Leopardi*, publiées avec introductions, notes et appendices In-8°, xxiv-260 pages. Prix .... 7 fr. 50

Tourneur (Victor). *Le Mystère Breton de saint Crépin et de saint Crépinien.* 1906, in-8... 5 fr.

Introduction [Etudes sur les sources]. Texte breton et traduction française.

ABBEVILLE. — IMPRIMERIE F. PAILLART.

